Akademie der Wissenschaften in Wien
Philosophisch-historische Klasse

Sitzungsberichte

196. Band

Wien, 1922

In Kommission bei Alfred Hölder

Universitäts-Buchhändler.

Buchhändler der Akademie der Wissenschaften in Wien

Druck von Adolf Holzhausen,
Universitäts-Buchdrucker in Wien.

Inhalt.

1. **Abhandlung.** Alois Höfler. Naturwissenschaft und Philosophie. II.

2. **Abhandlung.** Julius Schlosser. Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte. IX.

3. **Abhandlung.** Alois Goldbacher. Zur Kritik von Ciceros Schrift De officiis. I. Über den unvollendeten Zustand derselben.

4. **Abhandlung.** Alois Goldbacher. Zur Kritik von Ciceros Schrift De officiis. II. Beiträge zur Textkritik und Erklärung.

5. **Abhandlung.** Julius Schlosser. Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte. X.

Die Abhandlungen 1, 3 und 4 sind gedruckt aus den Mitteln des Jerôme- und Margaret-Stonborough-Fonds.

Akademie der Wissenschaften in Wien
Philosophisch-historische Klasse
Sitzungsberichte, 196. Band, 1. Abhandlung

Naturwissenschaft und Philosophie

Vier Studien zum Gestaltungsgesetz

Von

Alois Höfler
korresp. Mitgliede der Akademie der Wissenschaften in Wien

Studien II:*

Tongestalten und lebende Gestalten

Mit Beiträgen
von
Robert Lach
korresp. Mitgliede der Akademie der Wissenschaften in Wien

Vorgelegt in der Sitzung am 4. Dezember 1919

* Fortsetzung zu Studien I, Sitzungsberichte, 191. Bd., 3. Abhdl., 1920 (122 S.).

Wien, 1921

In Kommission bei Alfred Hölder
Universitäts-Buchhändler
Buchhändler der Akademie der Wissenschaften in Wien

Druck von Adolf Holzhausen in Wien.

Studien II: Tongestalten und lebende Gestalten.

§ 1. WIESNER's wiederholte Berufungen auf K. E. v. BAER[1] machten mich aufmerksam auf die Rede von 1860 ,Welche Auffassung der lebenden Natur ist die richtige? und wie ist diese Auffassung auf die Entomologie anzuwenden?' BAER gibt hier (S. 274) seine Antwort in Form der Frage:

,Muß man nicht die Lebens-Prozesse der organischen Körper mit Melodien oder Gedanken vergleichen?[2]

Die lebhafte Bejahung dieser Frage bereitet BAER vor durch zwei Gleichnisse: Vom Blasen eines Waldhorns verspüren eine Milbe und eine Spinne nur die Erschütterungen. In einem Notenhefte erblickt ein ganz Wilder nur ,trockene Blätter', ein etwas weniger wilder Hottentott immerhin schon Schriftzeichen, ein Boer nur im allgemeinen Musiknoten, ein Tonkünstler die Ouvertüre zur Zauberflöte. BAER folgert aus den Gleichnissen: ,Der Naturforscher hat eine gewisse Berechtigung, vor der Grenze des Geistigen stehen zu bleiben, weil hier der sichere Weg seiner Beobachtungen aufhört und seine treuen Führer, der Maßstab, die Wage und der Gebrauch der äußeren Sinne, ihn hier verlassen. Nur hat er nicht das Recht zu sagen: Weil ich hier nichts sehe und nichts messen kann, so kann auch nichts da sein, oder: Nur das Körperliche, Meßbare hat wirkliche Existenz, das sogenannte Geistige geht aus dem Körperlichen hervor.

[1] Vgl. Stud. I 9 u. a. — Die angeführte Rede von K. E. v. BAER ist abgedruckt in Bd. I der ,Reden', 2. Aufl. 1886, Vieweg.

[2] DRIESCH (Vitalismus als Geschichte und Lehre, 1905, S. 138) äußert sich hierüber so: ,BAERS Ausführungen sind ... mehr geistreich als klar, und man kann sich wohl nicht gerade sehr Bestimmtes denken, wenn man hört, daß er den Lebensprozeß nicht für ein Resultat des organischen Baues halte, „sondern für den Rhythmus, gleichsam die Melodie, nach welcher der organische Körper sich aufbaut und umbaut"; und auch die Bezeichnung der Lebensprozesse als „Schöpfungsgedanken, die sich ihre Leiber selbst aufbauen", der Vergleich von Typus und Spezifität mit „Harmonie und Melodie" sind doch eben nur Bilder.'

BAERS zweites Bild ,Gedanken' werden wir nur nebenbei berühren in Anm. S. 63. In der Hauptsache halten wir uns an das erste, ,Melodien'.

ist dessen Eigenschaft oder Attribut. Er würde im letzteren Falle ganz so urteilen wie der Hottentotte, der wohl Striche und Punkte sah, aber nichts von Musik, oder wie die gelehrte Spinne, welche die Vibrationen des Hornes gezählt, aber die Melodie nicht gehört hat. Doch war in beiden Fällen das Geistige, der musikalische Gedanke, das Ursprüngliche, zuerst Erzeugte, Bedingende, zu dessen äußerer Darstellung und Wahrnehmbarkeit erst später geschritten wurde. Denn sicherlich waren diese Tonstücke in der Phantasie der Künstler lebendig geworden, bevor der eine das Horn ergriff, um durch Vibrationen desselben das seinige hörbar zu machen, und der andere das Papier, um mit längst gewohnten und verständlichen Zeichen das seinige sogar dem Auge sichtbar darzustellen'.

Indem dann Baer verallgemeinernd die Überzeugung ausspricht, ‚daß auch in den Produkten der Natur das Geistige, Tätige, das wir außer uns nicht unmittelbar beobachten können, das Primäre ist, das, um sinnlich wahrnehmbar zu sein, verkörpert wird', hat der Naturforscher von 1860 nicht voraussehen können, daß der Philosoph Ehrenfels 1890 in seiner grundlegenden Abhandlung ‚Über Gestaltqualitäten' gerade darin erst wieder ein Problem finden werde, was denn nun diese Melodien seien — und daß er Beweise, so exakt wie man sie sonst nur in Wissenschaften vom Physischen gewohnt ist, dafür erbringen werde, daß eine Melodie etwas anderes, daß sie mehr sei, als eine bloße ‚Summe' von Tönen. Dieses Mehr hat dann Meinong einen ‚fundierten Gegenstand' genannt und ihn als eine besondere Art der Gattung der ‚Gegenstände höherer Ordnung' erkannt.

Nachdem im Anhang[1] zu den Studien I die Theorie solcher ‚Fundierungen' in der durch Ehrenfels,[2] Witasek, Benussi und manche Andere gebahnten Richtung um einige Schritte weitergeführt und gegen allerneueste Einwendungen (Bühler, Linke u. A.) verteidigt wurde, wollen wir nun in diesen Studien II aus der Berufung des Naturforschers Baer auf den damals vermeintlich völlig bekannten, wenigstens für ihn keinerlei Problem mehr einschließenden Begriff der ‚Melodie' vor allem uns zu einer methodologischen Überlegung anregen lassen: Ob nicht doch manchmal der Naturforscher auch auf demjenigen Gebiet, auf dem er heimisch und souverän ist, schon solcher Begriffe und Sätze bedürfen mag, die ihm erst

[1] Stud. I 107—120. [2] Vgl. u. S. 6, Anm. [1].

der Philosoph allgemein klären und theoretisch festlegen kann? Wie vertrüge sich das mit dem an die Spitze jener Studien I, § 1 gestellten Verfassungsgrundsatz (ω-Satz): ‚Naturwissenschaft ist ganz unabhängig von Philosophie‘? Und wie mit der These ‚Es gibt keine Naturphilosophie‘ (Stud. I, Abschn. V, 28—54)?

Als ich 1896 bei der Ausarbeitung des § 36 der Ps[1] Anwendung von EHRENFELS' Gestaltqualitäten in der Richtung machte, daß die von OELZELT und MEINONG aufgezeigte klaffende Lücke, die die sogen. Assoziationsgesetze innerhalb der Phantasieleistungen lassen, ausgefüllt werden müsse durch das, was ich jetzt in Ps[2] und in Stud. I, S. 85 ff. Gestaltungsgesetz der Phantasieproduktion nenne und zum erstenmal veröffentlicht habe in Studien I 85, war ich meinerseits noch ohne alle Kenntnis davon, daß auch einem Zoo- und Biologen von der Bedeutung BAERS eine Analogie zwischen Phantasieproduktion und organischem Leben sich aufgedrängt habe. Da man aber beim Lesen von BAERS Einfall und den von ihm daran geknüpften Schlüssen kaum schon den Eindruck haben wird, daß hier der Naturforscher in seinen Mahnungen an die naturwissenschaftlichen (oder zunächst antiphilosophischen, aber selbst schon metaphysischen, nämlich materialistischen) Moden seiner Zeit weder als rein naturwissenschaftlicher Fachmann, noch auch als schon durch eigentlich philosophische Fachwissenschaften belehrt, gesprochen und geschrieben habe, so erinnert uns dieser ‚Fall BAER‘ daran, daß damals Naturwissenschaft und Philosophie noch völlig getrennte Wege gegangen seien, daß sie sich gegenseitig voneinander unabhängig bewegt und geglaubt haben. Also damals: Ph ω N, N ω Ph, nach der Bezeichnung von Studien I 12, 13.

Versuchen wir nun aber die von naturwissenschaftlicher Seite wenigstens angeregte Beziehung zwischen einem möglichst allgemeinen und doch möglichst streng gefaßten Begriff ‚Leben‘ zu einem mit ebenso exakten Denkmitteln — nämlich durch psychologische und gegenstandstheoretische, also philosophische Analyse — bearbeiteten Begriff der ‚Melodie‘ und weiterhin aller ‚Tongestalten‘ (also auch harmonischer und rhythmischer) aus dem Zustand eines bloßen Einfalles weiterzubilden zu wissenschaftlichen Begriffen und Sätzen, so sehen wir uns vor eine Reihe weiterer methodologischer Vorfragen gestellt.

Ich kann und will sie nicht umgehen, wiewohl ich sonst immer dazu rate,[1] es lieber mit dem *Hic Rhodus, hic salta* zu halten, d. h. die Methoden sogleich zu betätigen, statt viel über Methoden

[1] L[2] S. 794 (Vorbemerkung zur Methodenlehre); Ps[2] § 1 gegen Ende.

zu reden. Angesichts des von sehr verschiedenen Wissenschaften schon Geleisteten und noch Anzustrebenden stellen wir uns also im nächst folgenden

I. Drei methodologische Vorfragen:

§ 2. Erstens: Inwieweit ist es mehr als bloßes Gleichnis, daß wir seit EHRENFELS[1] (und in nichtwissenschaftlicher Absicht wohl auch schon viel früher) die Melodien (und Harmonie und Rhythmus[2]) ‚Tongestalten' nennen?

Zweitens: Was läßt sich aus dem bisherigen Inhalt der Psychologie und Gegenstandstheorie andersartiger Gestalten, vor allem der Raumgestalten, nutzbar machen für eine gleichwertige (wenn auch nicht gleiche oder auch nur gleichartige) Theorie der Tongestalten?

Drittens: Ist innerhalb der bisherigen Theorie der Raumgestalten (im Unterschiede von bloßen Raumbeziehungen) seitens der an ihrer Bearbeitung beteiligten Wissenschaften — und das sind ja gerade für Raumgestalten keineswegs in erster Linie nur philosophische Disziplinen, sondern vor allem, wie man wenigstens meinen sollte, eine mathematische, nämlich die (nicht ‚raumlose') Geometrie — schon alles geschehen, was unser augenblicklich bestes Wissen und Gewissen nicht nur inhaltlich, sondern auch methodologisch, also wieder logisch und somit philosophisch, rückhalt- und restlos befriedigen kann? —

Einstweilen genug dieser drei Vorfragen; einige weitere Fragen werden sich aus ihnen bald ergeben (vgl. u. S. 9, 18).

[1] Gleichzeitig mit den Korrekturfahnen dieser (seit Dezember 1919 der Drucklegung harrenden) Stud. II ist bei mir eingetroffen EHRENFELS' Wiederabdruck [im Primzahlen-Buch, Reisland 1921] seiner Abhandlung ‚Über Gestaltqualitäten' (1890) mit ‚Weiterführenden Bemerkungen'. Hier (S. 96 ff.) die Aufzählung von Bedenken (1.—5.) gegen den Begriff ‚Tongestalt' und ihre Widerlegung (S. 103—112). — Da ich mich jetzt auf die nötigsten Zusätze zum Letternsatz beschränken muß, kann ich auf EHRENFELS' neueste Schrift erst in Stud. III und IV zurückkommen.

[2] Ich werde im nächsten nicht immer Harmonie und Rhythmus ausdrücklich nennen, werde sie aber mit meinen, bis ich wieder auch von Klangfarben und Tonverschmelzung spreche; s. u. S. 29 ff.

Wie man sieht, habe ich es vermieden, schon in diesen drei Fragen über das Gebiet der Ton- (und der Raum-) Gestalten hinaus etwa mit Baer auch schon hinüberzublicken in das der ‚lebenden Gestalten', also das des ‚Lebens'. Denn wie viel oder wie wenig wir uns auch versprechen von der wissenschaftlichen Vertiefung des hübschen Vergleiches von Leben und Melodie, nämlich von seiner Übertragung aus der Phantasie oder dem Phantastischen und Spielerischen ins verstandesmäßig Wissenschaftliche, so gewinnt diese Vergleichung wie jede andere gewiß um so mehr an Bestimmtheit und Sicherheit, je besser wir vorher jedes der beiden Glieder der Vergleichung für sich, unabhängig von dem andern, zur Kenntnis genommen haben. Daher sogleich zu den einstweilen nur auf Ton- und Raumgestalten gehenden Fragen fürs erste nur einige literarische Feststellungen

zur ersten Frage (S. 6): Ernstliche Einwendungen gegen die Bezeichnung ‚Tongestalt' für Melodie sind mir nicht bekannt geworden. Denn die Einwendungen von Stumpf, Adhemar Gelb, Titschner und einigen anderen richteten sich überhaupt gegen jede Sonderstellung der Gestalt gegenüber bloßer Relation (Beziehung und Verhältnis), nicht erst gegen die Einreihung der Melodie als Tongestalt unter die Gestalten. Ich kann mich also alles in allem berufen auf die Einzeluntersuchungen und Ablehnungen in meiner Abhandlung ‚Gestalt und Beziehung usw.'[1] und die für mich sehr erfreuliche Zustimmung in Bühlers ‚Gestaltwahrnehmungen';[2] und ich verspare einiges, worin Bühler und nun neuestens Linke sich gegen die Einbeziehung der ganzen Gestalttheorie unter die Fundierungstheorie gewendet haben, auf die ‚Restfragen' in Studien IV (soweit dies nicht schon der durch Linke veranlaßte Anhang zu Studien I, 107—120 erledigt hat).

Wenn ich aber auch die stillschweigende oder ausdrückliche Zustimmung, die Ehrenfels' Ausgangsbeispiel der Melodie für seinen ganzen Begriff der Gestaltqualitäten bisher gefunden hatte, immerhin schon als ein sachliches Anzeichen nehmen darf, daß mit dieser Einreihung der Melodie unter die Gestalten etwas sachlich, letztlich also gegenstandstheoretisch Richtiges

[1] Zeitschr. für Psychol. (herausg. Ebbinghaus-Schumann, Bd. 60, 1912, S. 161—228); meine dortige erste These lautet: ‚Gestalt ist nicht Beziehung'. — Über die (bisher stillschweigende) Zustimmung der vorherigen Gegner dieser These vgl. Stud. I, S. 121.

[2] K. Bühler, Die Gestaltwahrnehmungen, Stuttgart 1913.

und Unbestreitbares getroffen worden sei, so werden wir uns jetzt, nachdem die Theorie (beinahe möchte man hinzusetzen: und Praxis) der Gestaltqualitäten schon drei Jahrzehnte lang weitergebildet worden ist, nicht mehr begnügen dürfen mit dem Argument aus dem *consensus omnium*, sondern uns strengere Beweise holen aus der Analogisierung der Tongestalten zu denjenigen Eigentümlichkeiten der Raumgestalten, die bis herein in die jüngste Zeit Stoff zu immer feiner werdenden Untersuchungen gegeben haben. Ich meine da vor allem die Begriffe der Gestalt-Mehrdeutigkeit und den mit ihm nicht identischen, aber doch zu ihm in naher Beziehung stehenden der Gestalt-Unbestimmtheit. Da von diesen beiden Begriffen der der Mehrdeutigkeit selbst wieder bestimmter ist, als der der Unbestimmtheit — gleichviel ob man diese beiden Begriffe selbst in ihrer Allgemeinheit oder ob man sie in ihrer Anwendung (und hiemit Determination und Spezifikation) zunächst auf Raum-, dann auf Tongestalten nimmt, — so widmen wir vor allem einige Untersuchungen oder wenigstens Fragen der

II. Mehrdeutigkeit von Tongestalten.[1]

§ 3. Indem ich mit dem folgenden Beispiel, an dem mir (vor gewiß mehr als 30 Jahren, bald nach dem ersten

[1] ‚Die Mehrsinnigkeit der charakteristischen Themen in S. Bachs Kirchenmusik' bespricht Hugo Goldschmied in der (u. S. 50 näher angeführten) Festschrift für Kretzschmar. Ich brauche nicht erst zu betonen, um wieviel primitiver die von mir behandelte Mehrdeutigkeit ist, als die Mehrsinnigkeit von Themen, von denen z. B. eines in der Matthäuspassion ‚zuerst unzweifelhaft eine Wellenbewegung vorstellt', worauf dann, im weiteren Verlauf dieses Bild gegenüber dem ‚aktiven Gefühl einer fast feurigen Hingabe', wie es die Singstimme bekundet, gänzlich verschwindet . . . Niemand denkt mehr an jenes Bild, der Komponist selbst auch nicht. Ihm ist das Motiv mittlerweile nur ein musikalisch-tonschönes geworden und hat seine ursprünglich tonmalerisch-symbolische Natur aufgegeben. Die Kantaten sind insbesondere reich an ähnlichen Anlagen. Ein charakterisierendes Motiv wird beibehalten, auch dort, wo der Text über das beeinflussende Bild des Lebensvorganges längst hinweggegangen ist. Es bleibt nur seine Gestaltqualität und, als deren wichtigster Komponent, sein gefühlsmäßiger Inhalt. Voraus-

Hören von HAYDNS reizender ‚Serenade',[1] zunächst im ganz unbefangenen musikalischen Genießen) diejenige Tatsache zum erstenmal aufgefallen ist, in der ich nun seit kurzem die theoretische Übertragbarkeit des Begriffes der ‚Mehrdeutigkeit' von Raum- auf Tongestalten zu finden meine, habe ich das Bedürfnis, mein Wissen und Vermuten, das in musiktheoretischen Dingen ebenso beschränkt ist wie in biologischen,[2] ganz dem Urteil eines Fachmannes der Musiktheorie und Musikgeschichte zu unterwerfen. Ich danke also sogleich hier meinem lieben Kollegen Dr. ROBERT LACH für die große Bereitwilligkeit, mit der er einigen meiner Fragen entgegenkam. Ich bat ihn, seine Antworten zusammenzustellen in einem Anhang (S. 95—149 ff.) und dieser gestaltete sich dann aus zu einer ganzen Abhandlung LACHS.

Nachdem also meine Frage, ob ich aus den sogleich mitzuteilenden Stellen aus HAYDNS Serenade etwas wie Tongestalt-Mehrdeutigkeit mit Recht heraus- (nicht nur hinein-) ‚gehört' zu haben glaubte, grundsätzlich bejaht worden war, verallgemeinerte ich diese Erfahrung zur

Frage I (vgl. S. 8): Welche besonders auffallenden Beispiele von Tongestalt-Mehrdeutigkeit finden sich in älterer und neuester Musik?

Damit dem Leser meiner Frage und der Antwort LACHS[3] aber ja nichts suggeriert werde, was er selber vielleicht mehr oder minder anders hören und deuten würde, so überprüfe er an sich selber zuerst mein altes musikalisches Erlebnis:

In der Serenade heißt es zu Beginn:

---

setzung ist natürlich die annähernde Gleichheit oder wenigstens Ähnlichkeit des Gefühlsinhaltes'. — Diese wenigen Sätze genügen als Probe, was alles auch bei BACH für einen höheren Sinn des Begriffes ‚musikalisches Leben' zu finden ist, wogegen wir im folgenden wieder nur nach elementarsten Merkmalen des Allgemeinbegriffes ‚musikalisches Leben' ausgehen.

[1] Aus dem Quartett op. 3 Nr. 5.

[2] Vgl. Stud. I. 5.

[3] Dem schlichten HAYDNschen Beispiel fügt LACH eines bei aus WAGNER, Siegfried, I. Akt: ‚Es sangen die Vöglein so selig im Lenz', hinzu, das erstemal in D-dur bleibend, das zweitemal nach H- moll, bezw. G-dur modulierend.



in der Durchführung:



Hier nun scheinen mir die nämlichen fünf Noten, die ich mit den ⌒ bezeichne, das zweitemal etwas musikalisch ganz anderes zu bedeuten als das erstemal, wo es zwar auch eine kurze Ausweichung gewesen war, aber nur gleichsam mit dem Versprechen an den Hörer, daß man sogleich wieder nach C-Dur zurückkehren werde, wogegen sich jetzt die neue Tonart verbreitet.

Dem praktischen Musiker dürften solche Möglichkeiten aus zahllosen Beispielen so sehr vertraut und gewohnt sein, daß er sich wundert und mit Recht nur ein Anzeichen meiner großen Unerfahrenheit oder Naivetät in musiktheoretischen Dingen darin findet, wie man überhaupt in einer solchen doppelten Rolle des nämlichen größeren oder kleineren Tongebildes etwas Bemerkenswertes finden kann. Noch weniger freilich würde der Musikpraktiker oder Theoretiker, falls er nicht auch für seine Person über alle Musik hinaus auch noch Psychologe und Gegenstandstheoretiker ist, verstehen können, wie denn an einem so hausbackenen musikalischen Erlebnis sich sollen hohe philosophische oder gar ganz elementarphilosophisch prinzipielle Fragen und Antworten anknüpfen lassen.

So sicher aber die von der ‚Grazer Schule‘ behauptete ‚außersinnliche Provenienz‘ der Gestalt- (und aller anderen Zweit-) Vorstellungen[1] von grundsätzlicher Bedeutung ist, und also auf möglichst vielen Wegen erwiesen oder widerlegt zu werden verdient, so verdient auch eine wirkliche oder vermeintliche Analogie von Ton- zu Raum-Gestaltmehrdeutigkeiten mit allen denselben experimentellen und theoretischen Hilfs-

[1] Zu meinem Terminus ‚Zweit-, Drittvorstellung‘ (gleichbedeutend mit Meinongs ‚Vorstellung höherer Ordnung‘) vgl. Stud. I, 111 ff.

mitteln überprüft zu werden, die sich in der so außerordentlich breit und tief gewordenen Literatur zuerst über die sogenannten geometrisch-optischen Täuschungen und dann durch BÜHLERS Gestaltwahrnehmungsbuch[1] planmäßig verallgemeinerten Versuche und Lehren als in jeder Hinsicht fruchtbar erwiesen haben.

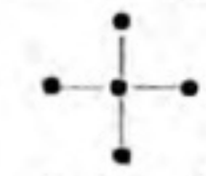
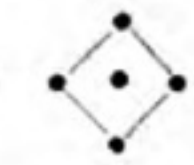
Es wäre also sehr verlockend, dem von BÜHLER im Gebiet der Raumgestalten eingeschlagenen Weg Schritt für Schritt parallel zu gehen auch in das der Tongestalten. Wie BÜHLER I ausgeht von dem vielgelesenen Buch ‚Problem der Form' des Raumkünstlers HILDEBRAND, so läge es nahe, auch an irgendein bestimmtes Buch der Musikästhetik anzuknüpfen und etwa zu überlegen, ob HANSLIKS einst berühmtes, jetzt berüchtigtes Buch ‚Vom musikalisch Schönen' mit seinem Leitbegriff der ‚tönend bewegten Formen' nicht wohl gar schon etwas Ähnliches gemeint habe, wie jetzt wir mit der zu verfolgenden Analogie zwischen Tongestalten und lebenden Gestalten.

Aber nicht erst die Gefahr, daß wir auf solchen Wegen unsere Ausgangspunkte in möglichst elementaren psychologischen Erfahrungen und gegenstandstheoretischen Leitbegriffen allzuleicht aus dem Auge und uns alsbald verlieren würden in uferloses Ästhetisieren, sondern schon der Überreichtum von Einzelproblemen, wie sie sich längst aufgedrängt hatten als Analoga zwischen Raum und Ton[2], beschränkt uns auf eine ganz kleine Auswahl aus diesem Reichtum.

---

[1] Vgl. o. S. 7.

[2] Erinnern wir uns z. B. an die Schlußworte des Vorwortes von STUMPFS Tonpsychologie, Bd. I (1883): ‚Auch mit den philosophischen Schwesterdisziplinen begegnet sich die Psychologie im Reiche der Töne. Vor allem mit der Ästhetik, deren Prinzipienstreitigkeiten sich gerade hier am schärfsten zugespitzt haben. Der Ethik ist nur für das HERBARTsche System eine ganze unmittelbare Beziehung zur Musik vindiziert worden, alte Philosophen sprachen wenigstens von einem tiefen Einfluß der Musik auf die Sitten, wir werden namentlich die letztere Ansicht aufmerksam zu prüfen haben. Selbst der Erkenntnistheorie gedachte HERBART durch die Musik zu Hilfe zu kommen: „Als KANT die Geometrie aus der reinen Anschauung des Raumes erklärte, da vergaß er die Musik mit ihren synthetischen Sätzen a priori von Intervallen und Akkorden." Wir werden zwar nicht in diesem Punkte, aber in genug anderen die Ton- und Raumvorstellungen einander analog finden. Man könnte in der Tat den ganzen ersten Teil der transzendentalen Elementarlehre der Kritik der reinen Vernunft sozusagen in Musik setzen. SCHOPENHAUERS Metaphysik der Tonkunst endlich und ihr Einfluß auf RICHARD WAGNER ist jedermann bekannt. Erschien dem SOKRATES Philosophie als die großartigste Musik, so fanden diese in der Musik die großartigste Philosophie. Demgegenüber möchten freilich Andere mit

§ 4. Da für BENUSSI wie für seine Gegner die Gestaltmehrdeutigkeit (z. B. des  als  oder  und dergleichen mehr) der Ausgangspunkt für die ganze weitere Gestalttheorie war, so fragen auch wir vor allem, was denn im halbwegs musikalischen Hörer vorgeht, wenn er sich dieselbe objektive Folge von Tönen auf zweierlei (oder drei- und mehrerlei?) Art ‚deutet'? Bei jenen fünf Raumpunkten sind es nur die hinein phantasierten Diagonalen oder Quadratseiten oder andere Linien zu den Punkten (man könnte ja durch die vier Punkte einmal auch eine Kreislinie legen usf. in unendlichen Varianten). Hält man also nicht (wie z. B. MEYNERT[1] es getan hatte) die Phantasievorstellungen überhaupt, also auch die Vorstellungen von nicht gesehenen (empfundenen), sondern von nur „gedachten' Verbindungslinien, für schlechthin heterogen zu Wahrnehmungsvorstellungen, sondern hält man diese phanta-

---

FR. SCHLEGEL einen neuen „Laokoon" herbeiwünschen, der die Grenze der Philosophie und Musik zöge. Die psychologische Richtung unserer Betrachtungen führt uns nicht direkt in diesen brennenden Dornbusch hinein, wohl aber in eine Stellung, welche die Entstehungsweise der tönenden Offenbarungen, ihre Grundlagen in der Natur des musikalischen Denkens und Fühlens, erkennen läßt.'

Wieviel von diesen Hoffnungen haben während der 36 Jahre seit 1883 STUMPF selbst und andere Philosophen erfüllt? Da von dem so groß angelegten Werke der ‚Tonpsychologie' leider nur der I. und II. Band (1890) erschienen sind und STUMPF den durch EHRENFELS (1890) der Wissenschaft erschlossenen Gestaltqualitäten (und viel allgemeiner: der ganzen allgemeinen Gegenstandstheorie) nicht mehr fremd gegenübersteht, so fände eine Art Antilaokoon noch auf lange hinaus Arbeit nicht des Trennens, sondern Verbindens zwischen den Elementen musikalischen Fühlens und Denkens einerseits, ihrem gegenstandstheoretischen und psychologischen Beschreiben und Erklären andrerseits.

[1] Es war eine der psychologischen Grundüberzeugungen THEODOR MEYNERTS, daß die Erinnerungs- (und alle anderen Phantasie-) Vorstellungen ganz unvergleichbar verschieden seien von den Wahrnehmungsvorstellungen (Empfindungen und Empfindungskomplexen). Er bedurfte dieser Ansicht, um seine anatomisch-physiologische Theorie von den ebenso stark verschiedenen Leistungen der kortikalen und der subkortikalen Zellen und Fasern zu stützen. Von solchen physiologischen Theorien unabhängig wird uns die deskriptive Psychologie der Phantasievorstellungen (Ps^2 § 32ff.) die Verschiedenheit beider Arten von Vorstellungen nicht ganz so groß darstellen.

sierten Linien für bloße ‚Reproduktionen' von gesehenen Linien, so würde freilich die ‚außersinnliche Provenienz' zu etwas ebenso wenig Grundsätzlichem, wie erinnerte Töne oder Farben nicht wesentlich weniger ‚sinnlich' sind als gehörte bzw. gesehene. Aber bekanntlich setzen schon hier sehr viele und vielerlei elementar-psychologische Fragen ein, deren keine man für müßig wird erklären können.

Ich wiederhole weder die Fragen noch die Antworten, wie ich sie schon in Ps[1] gegeben und begründet und woran ich auch in Ps[2] wenig zu ändern habe. Nicht nur z. B. daß ich nie glaubte und noch immer nicht glaube an das ‚*Nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu*'; sondern mehr und mehr hat sich mir in den beiden Jahrzehnten seit Ps[1] diejenige Grundauffassung empfohlen, die ich nun geradezu als ‚Gestaltpsychologie' an Stelle der bis vor kurzem alleinherrschenden Assoziationpsychologie[1] von verschiedenen Seiten her vordringen zu sehen glaube und hoffe.

Wenn ich also in jene fünf Punkte einmal das aufrechte Kreuz, einmal das schiefgestellte Quadrat ‚hineinsehe', so käme nach einer von der bisher fast alleinherrschend gewesenen Assoziations- und Reproduktions-Psychologie grundverschiedenen Gestalt- und Produktions-Psychologie meine produktive Phantasie dem so dürftigen Sinnesmaterial der fünf Punkte gleichsam entgegen mit schon in mir bereitliegenden Zutaten nicht nur ganzer Linien, sondern auch mit gestaltmäßiger Vereintheit dieser Linien, die über jene Punkte sich lagern als anschauliche Phantasievorstellungen.

Aber all das ist ja nun selbst auf dem Gebiet der Raumvorstellungen umstritten und noch ist der Streit kaum in irgend welchen der vielen Einzelfragen ein für allemal entschieden. Suchen wir uns also zwar nicht durch eine Parteinahme für die eine oder andere Theorie des räumlichen Gestaltsehens voreinzunehmen; nehmen wir aber immerhin die möglichen Fragestellungen vom Raumgebiete her zum Muster, wenn wir uns z. B. fragen:

---

[1] Aus Witaseks Nachlaß gab Auguste Fischer seine unabgeschlossenen Versuche zur Gestaltpsychologie der Sprache heraus, was dann einen Schüler G. E. Müllers zur zähen Verteidigung der älteren — wie auch ich glaube: veralteten — Assoziationsansicht veranlaßte (Zeitschr. f. Ps.). Ich gedenke auf diesen Streit bei anderer Gelegenheit zurückzukommen.

Was habe denn ich meinerseits zum ‚Hören‘ der je fünf im HAYDN-Beispiel als doppeldeutig befundenen Töne zu ihrem wirklich ‚reinen‘ Hören dazutun müssen, damit ich ihnen die verschiedene ‚Bedeutung‘ zu Anfang und in der Durchführung beilege? Denn irgend etwas muß mir zu den Tönen, genauer zu ihrem Hören, allenfalls zu ihrem ‚reinen‘ Erinnern, an ‚Apperzeption‘ (= ‚Auffassung‘ nach STUMPF[1]) hinzugekommen sein. Und dieses Hinzugekommene kann hier nicht ein Analogon z. B. der geraden Verbindungslinien bald dieser bald anderer je zwei von den Raumpunkten sein: denn wir, mit den diskreten, diskontinuierlichen Tonschritten[2] unserer europäischen Musik, denken gar nicht an ein Hinaufheulen vom ersten zum zweiten oder vom zweiten zum dritten der Töne. Vielmehr ist es irgendwie ein Zurückdenken an die den fünf Tönen vorausgegangene und ein Vorausdenken an die ihnen nachfolgenden Tonfolgen, die also schon in sich kräftig melodisch, also schon Tongestalten, nicht bloße Aggregate von isolierten Tonpunkten sind und als solche ‚gehört‘, richtiger ‚aufgefaßt‘ werden. Jene in sich schon melodischen Bestandstücke sind eben im Anfang und in der Durchführung nicht nur für sich gleich, sondern der erinnerten, bezw. der erwarteten Tonart nach verschieden, was dann erst das Ganze des einen und des andern musikalischen Eindruckes ausmacht: also Gestaltqualitäten schon höherer Ordnung.

Schon diese Anfänge einer Analyse genügen zur Probe, auf was alles der psychologisch, ja schon der gegenstandstheoretisch Analysierende hier an Gestaltmomenten erster, zweiter und höherer Ordnung zu entdecken hoffen darf. Und dies bei einem Tonstückchen von HAYDNscher Einfachheit. Wie also erst bei den tonalen Vexirbildern[3] allerneuerster Musik!

---

[1] Vgl. STUMPF Tonps. I. u. II. Bd.; dazu meine Ps[1] I, S. 268 über die untereinander fast völlig heterogenen Bedeutungen von ‚Apperzeption‘ bei LEIBNIZ, KANT, HERBART, WUNDT.

[2] Dagegen ist ein anfänglich in mehr oder weniger kontinuierlichen Tonlinien sich bewegendes musikalisches Denken wahrscheinlich oder gewiß nach LACH; s. u. S. 100.

[3] Bekanntlich hat in den (oft mehr als) populären ‚Vexierbildern‘ (‚Wo ist die Katze?‘ u. dgl.) auch die Experimentalpsychologie der räumlichen Gestaltmehrdeutigkeiten ihre Vorbilder gehabt. Vgl. u. a. HÖFLER und WITASEK Hundert psychologische Schulversuche (4. Aufl. 1918), Nr. 39.

Ich breche darum die hier lockende Untersuchung gleich zu Anfang wieder ab, darf aber hoffen, daß man an vielleicht noch besseren, d. h. eindeutigeren Beispielen von Mehrdeutigkeit allerlei vorfinden wird, was dann nicht nur den trockenen Gestalttheoretiker, sondern auch den genießenden, wenn auch wahrscheinlich und hoffentlich nicht allzubald auch den frei produzierenden Musiker interessieren und — was uns (als das im Augenblick für den Psychologen, Ästhetiker, für den Gestalt-, den Gegenstands- und jeden sonstigen Theoretiker allein wichtige) — überzeugen und bis zu unmittelbar oder mittelbar evidenten Urteilen bringen könnte.

Wann wird eine künftige Musiktheorie über ein mit so reichen und feinen experimentellen Mitteln bearbeitetes Material verfügen, wie nun seit Bühler u. A. die Gestalttheorie der Raum- (und Zeit-) Anschauungen? Daß Bühler hier schon die Gerade als Raumgestalt ausdrücklich anerkennt und untersucht, wogegen sie Hilbert in seinen ‚Grundlagen der Geometrie' in eine Reihe stellt mit seinen dreierlei ‚Elementen: Punkt, Gerade, Ebene', begrüße ich als eine Bestätigung von psychologischer Seite für meine längst gefaßte Überzeugung, daß im Räumlichen nur der Punkt ein Element, dagegen Gerade und Ebenen ganz ebenso schon Raumgestalten, also ‚Gegenstände höherer Ordnung' seien, wie z. B. Kreislinie und Kugelfläche. — Doch diese meine Ansicht führt uns schon zur zweiten und dritten Vorfrage:

§ 5. Hier muß ich beginnen mit einem Geständnis, nämlich, daß ich die dritte Frage [o. S. 6] für meine Person nicht zu bejahen vermöchte. Dieses *Si omnes patres sic, ego non sic* habe ich schon angedeutet in dem Paradoxon des Titels ‚Räumliche und raumlose Geometrie', den ich einem 1908 begonnenen und nun hoffentlich bald abzuschließenden Buch[1] gegeben habe. ‚Raumlose Geometrie' klingt nämlich wie eine *contradictio in adjecto* — aber nur für alle die-

[1] Es soll im ersten, philosophischen Teil die Aufgaben einer Gestaltgeometrie abgrenzen gegen die einer bloßen Beziehungsgeometrie (u. a. auch mit einem Neudruck meiner Abhandlung ‚Zur Analyse der Vorstellungen von Abstand und Richtung; Ztschr. f. Psychol. u. Physiol. der Sinnesorgane, hgb. v. Ebbinghaus, Bd. X 1896). Der zweite (von Dr. Josef Krug zu verfassende) mathematische Teil soll dann Hilberts ‚Grundlagen der Geometrie' aus der Sprache der drei raumlos oder überräumlich gemeinten ‚Elemente: Punkt, Gerade, Ebene' übersetzen in die Sprache des einen räumlichen Elementes ‚Punkt' und der zwei Verschiedenheitsbeziehungs-Komponenten ‚Abstand und Richtung'.

jenigen, die eben nicht ‚moderne' Geometer sind. Wie nämlich die ganze Mathematik längst nicht mehr nur Zahlen- und Raumlehre sein will, so will insbesondere die strengste (wie ich glaube: manchmal überstrenge) Geometrie sich unabhängig machen von allem, was ‚Raum' im Sinne von Seh- und Tastraum, überhaupt Empfindungs- oder Anschauungsraum heißen könnte. Zuerst die Nicht-Euklidsche Geometrie, dann die Mehrdimensionalen Räume haben die gegenwärtigen wissenschaftlichen Geometer daran gewöhnt, sich beim Worte ‚Raum' alles Mögliche und Unmögliche und nur jedenfalls nicht das zu denken, was unsere vor- und außerwissenschaftliche deutsche Sprache darunter versteht. Das soll kein Vorwurf sein: Denn es ist ja nicht zu leugnen, daß der mit dem Wort ‚Raum' zu verbindende Begriff um so problematischer geworden ist, je mehr Wissenschaften[1] und je länger und intensiver sie sich mit Raumfragen beschäftigt haben. Hierüber alles Allgemeinere erst in jenem Buch R. u. r. G., das versuchen wird, neben der unräumlichen Geometrie auch die räumliche als nicht zu verachtend in ihren einstigen Rechten auf besseren Rechtsgrundlagen wiederherzustellen, als sie ihr die moderne Logik und Überlogik der sogenannten ‚Geometrien' hat gelten lassen oder geben können.

Wenn es mich also nicht rückhalt- und restlos befriedigen kann, daß Geometer und Philosophen (ich lasse unbestimmt, wie viele von ihnen) darüber einig geworden sind, daß die Geometrie oder Geometrien es höchstens mit ‚Raum' und ‚Räumen' in irgendeinem durch sie näher zu bestimmenden Sinn, auf keinen Fall aber mit Raumgestalten (und daher

[1] In Ps § 44 ‚Die Aufgaben der psychologischen Raum-Lehre' werden ‚teils der Raum selbst, teils unsere Vorstellungen vom Raum und unsere Urteile über den Raum' mehreren Wissenschaften als Gegenstand, bezw. Inhalt zugewiesen, namentlich: der Geometrie (nebst denjenigen Wissenschaften, für welche die Geometrie Hilfswissenschaft ist, wie Physik, Astronomie . . .), der Metaphysik und der Erkenntnistheorie, der Physiologie und der Psychologie'. In R. u. r. G. wird Gelegenheit und Bedürfnis sein, durch erkenntnistheoretisch scharfes Ziehen der Grenzen zwischen diesen Wissenschaften mehreres zu klären, was mir gerade durch die neueste Wendung, die namentlich die Relativitätstheorie den Raumproblemen gegeben hat, nicht eben an Klarheit gewonnen zu haben scheint.

auch nicht mit Raumanschauungen) zu tun haben, so beschränke ich diesen meinen Einspruch hier auf den für die Geometrie als solche ganz gleichgültigen Umstand, daß es uns ja diesmal nur gilt, aus den — gleichviel ob wissenschaftlichen oder außerwissenschaftlichen — Raumgestalten etwas für die Tongestalten (und wieder erst sehr viel später von den Tongestalten für die lebenden Gestalten möglichst viel) zu lernen. Für diesen außergeometrischen Zweck aber genügt es, uns an möglichst mannigfaltigen Raumgebilden, möglichst einfachen und dann auch verwickelten, aber immer noch anschaulichen ein-, zwei-, dreidimensionalen Gestalten (Figuren, Formen), also an geraden und krummen Linien, an Flächen und Körpern und was sonst durch Anschauung und durch nicht gänzlich anschauungsloses Denken an Raumgestalten uns irgendwie psychologisch zugänglich ist, klar zu machen und festzuhalten, wieviel Gestaltmäßiges sich uns an und aus ihnen aufdrängt, d. h. wieviel an jenen Anschauungs- (und Denk-)gegenständen nicht **nur** ‚Beziehung' sei.

Ich hoffe durch diese Fragestellung keinem der Gründe, die manche oder viele der gegenwärtigen Geometer und Philosophen dahin geführt zu haben, sich um dieses Gestaltmäßige grundsätzlich überhaupt nicht mehr zu bekümmern, vorgegriffen zu haben: vielmehr darf ich es als seitens der Vertreter einer raumlosen Geometrie wenigstens stillschweigend zugestanden finden, daß dafür nun auch sie, infolge ihrer selbstgewählten Selbstbeschränkung auf Raum-, Gestalt- und Anschauungsloses, was immer für philosophischen und allenfalls auch raumgeometrischen Bedürfnissen und Ergebnissen einer Raumgestalten-Lehre entgegenzutreten oder sich überhaupt um sie zu kümmern, bis auf weiteres nicht mehr Anlaß haben werden. Hiemit habe ich dann freilich gar nichts Neues, um so mehr aber ein wertvolles Altes erreicht: das Recht und die Pflicht, uns in die Anschauung von Raumgestalten praktisch und theoretisch so intensiv und von so vielen Seiten her zu versenken, wie es je vor dem Aufkommen einer raumlosen Geometrie geschehen war, und wohl auch neben dieser künftig immer wieder geschehen wird.

Hiemit sei also für das folgende nur die Streitfrage ausgeschaltet, ob in einer im höchsten Sinn wissenschaftlichen Geometrie überhaupt

noch etwas von Raumgestalten, ja auch nur von Raum im doppelten Sinn vorkommen dürfe. Meinerseits werde ich in R. u. r. G. für die Rechte einer Gestaltgeometrie als unentbehrlicher Voraussetzung auch für die Beziehungsgeometrie eintreten im Namen derselben Logik und Psychologie, die mich Gestalt und Beziehung in Koordination, Gestalt und Anschauung in Korrelation setzen lassen. Aber möchte auch eine ganz strenge oder überstrenge Logik der Geometrie (die ich dann meinerseits allerdings für eine aus berechtigter Relativität in unberechtigten Relativismus verstiegene in jenem Raumbuch werde erklären müssen) nach wie vor die Gestalt und mit ihr alle Anschauung aus jedem streng wissenschaftlichen System der Geometrie ausschließen zu müssen glauben — nun, so werde ich mich begnügen mit der Tatsache, daß wenigstens auch schon dasjenige Stück Raumpsychologie, das eine der Grundlagen jeder Didaktik[1] des geometrischen Denkens bildet, das ‚Anschauen' von Raumgestalten auf keinen Fall praktisch überspringen oder auch nur theoretisch leugnen kann. Und mit diesem (künftigen) Bestand von Raumgestalten auch innerhalb strengsten und umfassendsten geometrischen ‚Denkens' kann ich mich für alles folgende begnügen, wenn es nun wieder gelten wird, einer Gegenstandstheorie und Psychologie der Tongestalten durch einzelne Analogisierungen mit Raumgestalten zu Hilfe zu kommen.

Ich wende mich also von den bisher (S. 8 ff.) betrachteten Tatsachen einer ‚Mehrdeutigkeit von Tongestalten' zu der der

III. Unbestimmtheit von Tongestalten.

§ 6. Auch hier richte ich vor allem an den Musikkundigen Lach die

Frage II (vgl. S. 8): Welche besonders auffallenden Beispiele von Tongestalt-Unbestimmtheit finden sich in älterer und neuerer Musik?

Nachdem solche Unbestimmtheit von Lach sogar in noch unvergleichlich weiterem Umfange als die Mehrdeutigkeit geschichtlich und geo- und ethnographisch aufgezeigt und über bloße Konstatierung hinaus sogar als eine entwicklungsgeschichtlich geradezu geforderte, also als eine aus der bloßen ‚Beschreibung' schon in ‚Erklärung' hinüberführende Tatsache festgestellt ist,

[1] meiner Didaktik des mathematischen Unterrichtes (Teubner 1910) habe ich die von Felix Klein kraftvoll erhobene Forderung einer verstärkten Pflege der Raumanschauung psychologisch und erkenntnis- eoretisch erörtert. Was davon gälte nicht auch für die reinste Raumwissenschaft?

legt diese Feststellung ganze Reihen von einschlägigen weiteren Fragen und Vermutungen nahe. Am nächsten läge hier sogleich diejenige Analogie, um derenwillen wir ja hier, innerhalb unserer Studien zum psychologisch-biologischen Gestaltungsgesetz, überhaupt den Tongestalten besondere Betrachtungen widmen. Die Unbestimmtheit der als früheste Entwicklungsstufen bekannten Gebilde der Tonphantasie erinnert nämlich unmittelbar an embryonale Unbestimmtheiten, an das (wenigstens scheinbar) noch Ungestaltetsein künftiger lebender organischer Gestalten. Und wollten wir diese naheliegende Analogie schon hier weiterführen, so würde sie uns wohl manche ebenso naheliegende Frage über das Werden und Wachsen musikalischer und dann so ziemlich auch aller andern Phantasiegebilde in glaubhafter, wenn auch sonst noch nicht in sehr bestimmter Weise zu beantworten erlauben.

Indes versparen wir ein weiteres Überdenken gerade dieser kunst- und entwicklungsgeschichtlichen Analogien zwischen ‚Phantasieproduktion und organischer Produktion' auf die diesen Titel führenden Studien III; und diese wieder werden uns auf Restfragen führen, die unserem Plane nach erst in Studien IV, wenn nicht zu beantworten, so doch ihrer systematischen Stellung nach in einem Ganzen der Gestalttheorie zu würdigen sein werden. Denn sollten wir auch nur den Begriff einer ‚Bestimmtheit', nämlich Vorbestimmtheit z. B. eines scheinbar noch gestaltlosen Ei-Plasmas wenigstens insoweit bestimmen, als wir uns darüber klar zu werden suchen, ob nicht hinter der strukturellen, also aktuellen Unbestimmtheit doch schon eine weitgehende dispositionelle Bestimmtheit stecken müsse, so wären mit dieser Abgrenzung zwischen ‚aktuell' und ‚dispositionell'[1] schon wieder Probleme mit herangezogen, die ihre Lösung, ja auch schon ihre klare Formulierung eben doch nur in einer korrekten Metaphysik finden können. Von aller Metaphysik aber, nicht nur von phantastischer, sondern auch von korrekter, wissenschaftlicher, dann aber auch um so schwierigerer, wollten und möchten wir eben alle spezielleren Untersuchungen der Studien I, II, III möglichst lang frei halten und uns erst auf regressivem Weg in jene größten Allgemeinheiten, wie sie der Metaphysik eigen sind, als zu dem Abschluß und Ziel jenes regressiven Weges in IV_4, im letzten Abschnitt der Studien IV, führen lassen.

Und so greife ich denn aus den Tatsachen der Unbestimmtheiten von Tongestalten hier nur wieder sogleich

[1] In L § 28 werden ‚die Begriffe Kraft, Fähigkeit, Vermögen, Disposition' erörtert.

solche heraus, die selbst gar nicht mehr dem Anfang, sondern schon der vollsten, höchsten Entwicklungsstufe der Musik, also nicht elementarer Wissenschaft, sondern höchster Kunst angehören. Denn erst solche künstlerisch klar und bestimmt gewollten Unbestimmtheiten versprechen die verhältnismäßig bestimmtesten Aufschlüsse über Eigenheiten musikalischer Gestaltungsgesetze, die sonst dem Künstler wie dem Forscher nur zu leicht und zu lang unenthüllbare Geheimnisse der Phantasieproduktion blieben. Zwar wird alle Psychologie oder was immer sonst für eine wissenschaftliche philosophische Forschung die Schleier des Geheimnisses aller wirklich produktiven Phantasie nur um so weniges zu heben vermögen, daß der Künstler als solcher mit Recht finden mag, auch die Wissenschaft verstehe sein Schaffen um nichts wesentlich beser, als er selbst, der sich stolz und demütig zugleich des Geheimnisses bewußt ist, das die Quellpunkte seiner ‚Einfälle' ihm selbst verschleiert und verschließt und um so mehr jedem anderen unsichtbar macht. Immerhin darf und muß aber der auch noch diesem ‚unbewußten' Schaffen von außen zusehende und nachsinnende Psychologe — und mit ihm der Gestalt-, also Gegenstandstheoretiker — innerhalb der Vorgänge beim Produzieren und bei der Aufnahme der Produkte durch annähernd Kongeniale wenigstens einzelne Züge hervorheben, die dann zusammen doch ein wie immer bescheidenes Ganzes von Erkenntnissen gewähren, das hinter dem Erkennen anderer scheinbar minder geheimnisvoller psychischer Erlebnisse nicht allzusehr zurücksteht.

Indem ich als einen dieser Züge eben die ‚Unbestimmtheit von Tongestalten' hier hervorhebe, danke ich meinem Freunde Ernst Knaur[1], daß er mich, nachdem ich im Gespräche mit ihm die Absichten vorliegender Arbeit erwähnt hatte, auf zahlreiche von ihm als einschlägig erkannte Stellen in Hans von Bülows Anmerkungen zu Beethovens Sonaten aufmerksam machte und auf meine Bitte zusammenstellte. Ich greife aus den Beispielen — die ich im übrigen in die Anmerkung[2] stelle — hier im Text als einziges die Bestimmtheit

[1] Er war seit seinem 16., meinem 20. Jahr mein musikalischer Berater und ist wenige Wochen nach diesem seinem Beitrag gestorben (30. März 1919).

[2] Aus Bd. IV und V von ‚Sonaten und andere Werke für das Pianoforte von Ludwig van Beethoven. Mit erläuternden Anmerkungen für Lehrende und Lernende von Hans von Bülow' (Cotta, ohne Jahreszahl):

heraus, mit der Bülow behauptet: ‚Das vierfache „fis“ [in op. 76] muß als Fis-Dur-Dreiklang[1] empfunden werden‘. — Schon daß Bülow hier Anlaß fand, über diese vier Fis eine Anmerkung zu schreiben, zeigt ja, daß ihm an ihnen etwas als möglicherweise unbestimmt erschienen sei. Und zunächst merkwürdig ist dann die Bestimmtheit, mit der er findet, daß durch die vier Fis, die Beethoven auf- und vorzuschreiben hier notwendig und ausreichend gefunden hatte, doch

---

Aus Bd. IV, op. 53, I. Satz, viertletzter Takt:



Dieser Takt werde mit vollem Bewußtsein des Harmoniewechsels gespielt:



Op. 57, I. Satz, 91. Takt:



Unter  hat man sich eine latente Anspielung auf das Motiv:  zu denken.

III. Satz, Takt 1—3:



 ist die Verkleinerung von  und muß mit dem Bewußtsein der rhythmischen Steigerung des Affektes vorgetragen werden.

---

[1] Nach Lach (s. u. S. 113—115) als Dominant-Überleitung.

gerade der Dur-, nicht etwa ein Molldreiklang oder ein anderer oder aber kein Akkord ‚gefordert', also seinerseits als **notwendig dazuzu-**

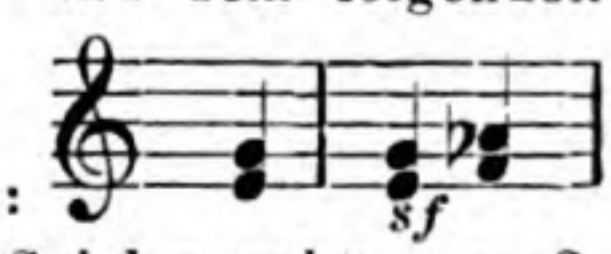
III. Satz, Takt 42—43:



Der melodischen Bewegung der Oberstimme:



entspricht in diesem und dem folgenden Takte die ideelle der Mittelstimme:



worauf der Spieler achten muß.

III. Satz, Takt 68—69:



Man denke sich in den Mittelstimmen der linken Hand folgenden Klagelaut:



Variations op. 76, Takt 28 vor dem Schluß:



Das vierfache ‚fis' muß als Fis-dur-Dreiklang empfunden werden. (Vgl. die ausführliche Besprechung dieses einen Musterbeispieles oben im Text S. 21 ff.).

Op. 79, II. Satz:



Den Hauptsatz denke man sich von Blasinstrumenten, etwa Klarinetten und Fagots, ausgeführt; einen Takt vor dem Mittelsatz treten Saiteninstrumente mit Dämpfern hinzu, während Oboe und Flöte abwechselnd den Gesang vortragen.

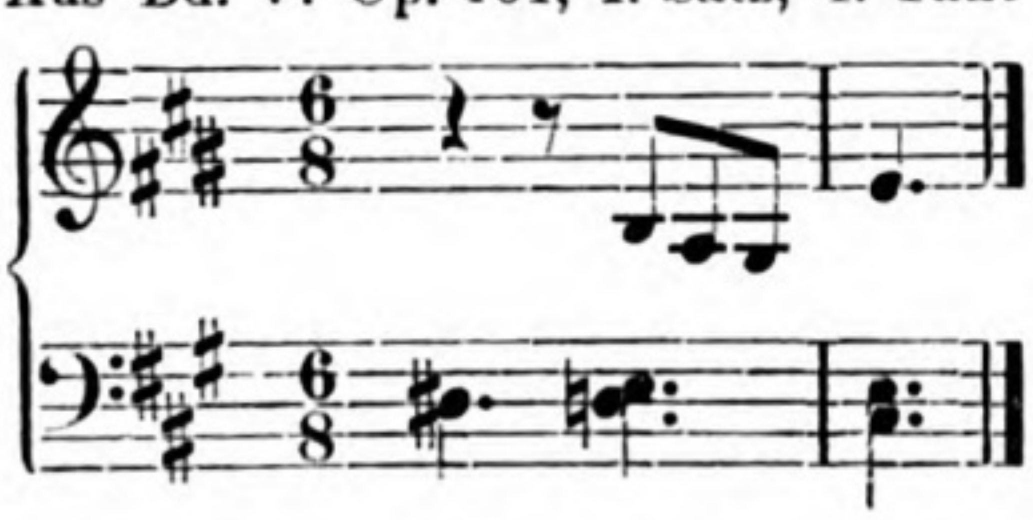
phantasierend vom schaffenden Künstler vor- und mitgedacht gewesen, und hienach also vom nachschaffenden ‚**nachgedacht**' (**nicht**

Op. 81 a, III. Satz, Takt 53—56:



Dieses sogenannte ‚zweite' Thema behandle man im Ausdruck als viertaktige Periode, wie der Komponist vorgeschrieben. Als zweitaktige aufgefaßt — die Versuchung liegt nahe, weil sie den Noten nach aus einer einfachen Wiederholung besteht — würde sie ins Oberflächliche und Banale herabgewürdigt werden.

Aus Bd. V: Op. 101, I. Satz, 4. Takt vor dem Schluß:



Bei der Bindung des ‚gis' an die Sexte ‚e' hüte man sich, die Täuschung eines Cis-moll-Dreiklanges hervorzubringen.

Letzter Satz, nach der letzten Fermate:



Man hat sich hier nicht Fis-moll, sondern D-dur (später D-moll) zu denken.

Op. 106, I. Satz, 22. Takt vor dem Wiederholungszeichen.



Das ‚b' ist eigentlich ein ‚ais', wenigstens in Beziehung auf das folgende ‚h'. Wenn auch vorübergehende Zweideutigkeit zu den Reizen der Enharmonik zählt, so darf ein eigentliches ‚G-moll' hier dennoch nicht angenommen werden.

dazugedacht) worden sei. — Man mag ja übrigens über Bülows Anmerkungen verschieden denken und es sonderbar nennen, die schon

II. Satz, 1. Takt nach der Kadenz:



Dieses Tremolo hat eine latente thematische Beziehung, welche der Herausgeber folgendermaßen heraushört:



Op. 106, 3. Satz, Takt 14:



Das ‚d‘ des Basses ist nicht als Grundton eines Quintsextakkordes aufzufassen, sondern als eine Verschleierung des für das Halbdunkel der Empfindung allzu entschiedenen Dreiklanges von G-dur.

Takt 16:



Ebenso ist das ‚d‘ nicht als Dur-Dreiklang-Basis, sondern als Vorhalt von ‚cis‘ aufzufassen.

Takt 22:



Ein Arpeggieren dieser Akkorde in der Dezimenlage ist nach Kräften zu vermeiden: die Klangfarbe muß dem Charakter eines Pianissimo von Posaunen entsprechen.

Op. 109, 3. Satz, 2. Variation, Takt 25:



Die zugrundeliegende ‚latente‘ Harmonie ist der H-moll-Septakkord und der richtige Vortrag des Taktes hängt von dem Herausempfinden dieser Harmonie ab.

in wissenschaftlichen Schriften nicht von Allen gern gesehenen Fußnoten in die schriftliche Aufzeichnung und Ausgabe eines musikalischen

---

Zum Schlusse bietet uns ein Beispiel größten Stiles für die Entschiedenheit, mit der Bülow dort Eindeutigkeit findet, wo Beethoven Mehrdeutigkeit offen zu lassen scheint — ein Schein freilich nur für den zum Erfassen Beethovenscher Tongestalten nicht ausreichend Befähigten — der folgende Anfang von Bülows Anmerkungen zur Sonate op. 111:

‚Diese letzte Klaviersonate des Meisters wird nicht mit Unrecht von Einigen für das vollkommenste Werk der Gattung ‚dritter' Periode erklärt, weil in ihr mit dem tiefsinnigsten Inhalt zugleich eine so plastische Form verknüpft erscheint, daß alle ästhetisch-poetischen Erläuterungen zum Behufe des Verständnisses für überflüssig gelten können'. Dennoch empfiehlt Bülow eine Analyse von v. Lenz: ‚Derselbe resümiert ziemlich treffend die Charakteristik der beiden Teile in die Überschrift: Widerstand-Ergebung, oder noch besser: Sansara-Nirvana'.

Hierauf tritt Bülow in leidenschaftlicher Schärfe entgegen der leider so vielfach verbreiteten Schindlerschen Fabel: Beethoven habe seinem (Sch.s) Rat ‚doch noch einen dritten Satz hinzuzukomponieren' nur aus äußeren (angeblichen) Gründen nicht gefolgt. Für uns ist an diesem Ingrimm Bülows gegen Schindler wesentlich die Art und Quelle des Wissens, das ein hinreichend Befähigter oder Unbefähigter hat oder nicht haben kann für die inneren Notwendigkeiten, die in einem vorliegenden Kunstwerke zum Ausdruck kommen. Denn nicht etwa um den sozusagen bloß historischen Umstand, ob Beethoven persönlich einen dritten Satz vorgehabt habe oder nicht, handelt es sich dem kongenialen Bülow, sondern um die aus den vorliegenden zwei Sätzen und ihren inneren Beziehungen — letztlich aber doch nicht etwa nur ‚Beziehungen', sondern um die ganze ungeheure Tongestalt des Opus 111 als solchen — also um die als notwendig und ausreichend zu entnehmende Ganzheit, der dann ein dritter Satz nach Bülows Gefühl und Einsicht nicht als Ergänzung, sondern nur wie eine mißgeborne Zutat — also geradezu unter Zerstörung jenes Ganzen — angefügt hätte werden können.

Man ersieht an diesem großen besonderen Beispiel, welche allgemein theoretische Tragweite der Frage zukommt, wie weit dem Künstler Bülow die Musiktheoretiker werden folgen wollen und können in seiner Selbstgewißheit um die inneren Gestalt- und Lebensbedingungen eines gegebenen Musikwerkes. Die Tragweite erstreckt sich über die Ästhetik hinaus in die Erkenntnistheorie. Denn Subjektivisten würden einfach sagen: Schindler wollte drei, Bülow will zwei Sätze, und sie müßten es ganz für bloße Ansichts-, höchstens Geschmacksache halten, ob man nun Schindler oder Bülow für den musikalisch und logisch Gescheiteren halten wolle. Für uns aber, die wir an eine objektive Schönheit und an eine objektive Wahrheit glauben (wobei wieder ‚glauben' nicht ‚nichts wissen' heißt), sind Bülows

Kunstwerkes übertragen zu finden. Lassen wir aber alle Geschmacksverschiedenheiten in Sachen von Anmerkungen dort und hier auf sich beruhen und Bülows Anmerkungen als auch nur in der Mehrzahl Richtiges, d. h. also hier: selbst wieder den künstlerischen Willen des Schöpfers der Sonate wahrheitsgetreu Treffendes gelten, so besagt die Bestimmtheit Bülows, aus unserem besonderen Beispiel in psychologische und logische Abstraktheit und Allgemeinheit übertragen, ein Doppeltes:

1. In Beethovens Phantasieleben waren die vier Töne nötig und ausreichend, den von ihm gemeinten vollen Fis-Dur-Akkord eindeutig zu bestimmen. Also allgemeiner:

Die Tongestalt ist gegenständlich ebenso bestimmt durch einige wenige ihrer Fundamente, wie die Raumgestalt einer zeichnerischen Skizze durch einige wenige Striche oder Punkte (oder wie ein Dreieck durch je drei Bestimmungsstücke gemäß den vier Identitäts- oder ‚Kongruenz'-Sätzen). Diese Punkte oder Töne wären zwar an und für sich natürlich bei weitem nicht ausreichend, eine viel mehr Punkte enthaltende Linie oder eine viel mehr Töne enthaltende Melodie oder Harmonie eindeutig zu bestimmen — aber weil die ganze Gestalt im Künstler lebt, ja ‚vor' (genauer: unabhängig von) seinem Phantasieren ihr ideales ‚Außersein'[1] in sich trägt, so stimmt zu diesem zeitlos idealen Sein das von einem bestimmten Zeitpunkt ab während einer bestimmten Zeitstrecke in der Seele des Künstlers sich realisierende Ausgestalten, das aber im Vergleich zu jenem primären, idealen Sein doch schon

---

Gewißheiten, wiewohl sie als psychologisch-logische Eigenschaften der von Bülow gefällten Urteile natürlich selbst wieder in dieser Hinsicht subjektiv sind, denkwürdige objektive Zeugnisse für das Bestehen und Erlebtwerden objektiver Schönheit — angefangen von Meinongs primitivem Ausgangsbeispiel (‚der Himmel ist schön' — worüber viel Näheres in Stud. IV_2 und IV_3) bis hinauf zu den Schönheiten höchster Ordnung wie die einer Beethoven'schen Sonate. Diese objektiven Schönheiten müssen sich eben nur ‚einem dazu hinreichend emotional und intellektuell Befähigtem', wie Bülow einer war, ‚emotional und intellektuell präsentieren'.

[1] Was dieser Meinongs Terminus ‚Außersein' für seine ganze Gegenstandstheorie bedeutet, erläutern wir u. S. 75 zuerst selbst an dem Beispiel von Beethovens C-Moll-Symphonie und dann allgemein und grundsätzlich in Studien IV_3 in Zusammenhang mit den schon in Studien I 90—92 vorangekündigten Beziehungen zwischen Meinongs ‚Gegenstandstheorie' und Platons ‚Ideenlehre'.

wie ein sekundäres und gewissermaßen zufälliges Ereignis sich vollzieht. So wird uns also gerade die scheinbare Unbestimmtheit der vom Künstler aus jenem Ganzen wieder herausgehobenen und festgehaltenen Töne oder Punkte zu einem Zeugnis für eben jene rein gegenständliche Bestimmtheit der ganzen Gestalt als eines noch mehrerer Bestimmungsstücke nicht Bedürfenden, ja kaum Fähigen.

2. Als Kongenialen (wie Bülow es für Beethoven war) werden wir dann eben denjenigen bezeichnen, den schon diese Minder- oder Mindestzahl von Erstgegenständen, auf die die Gestalt als Zweitgegenstand fundiert ist, gleichsam ‚logisch' nötigt, in der scheinbaren Unbestimmtheit die rein gegenständliche Bestimmtheit der Gestalt voll zu erkennen — und zwar nicht etwa nur urteilend[1] zu erkennen, sondern auch an-

[1] Die hier berührte Frage, ob und inwieweit ästhetische Gefühle, die ich in Ps^1 § 67 als nur Vorstellungsgefühle beschrieben habe (in Ps^2 erweitere ich das zu: ‚Vorstellungsgefühle und Annahmegefühle'), gar nichts mit Urteilen (= Glauben an reales Dasein oder ideales Bestehen) zu tun haben, würde uns tief in Grundfragen der allgemeinsten Ästhetik hineinführen. Für jetzt genüge die Erinnerung, daß wir beim ästhetischen Auffassen und Genießen des Schönen und Erhabenen jedenfalls unabhängig sind von allem, was Logik und Erkenntnistheorie als ‚Wahrheit und Wirklichkeit', als ‚Existenz und Realität' in ihrem Sinn definieren und werthalten. Diese Unabhängigkeitsrelation aber zwischen Ästhetischem und Logischem führt uns dann sogleich wieder auf eine ebenfalls sehr allgemeine Frage: warum wir ja doch beständig von dichterischer Folgerichtigkeit, ja geradezu von ‚musikalischer Logik' reden, und sie als ein oberstes Erfordernis jedes Kunstwerkes rühmen, jeden Mangel an ihr schmerzlich empfinden und unnachsichtig tadeln. — Ich weise hier nur hin auf die kurzen Andeutungen, die ich in ‚Psychische Arbeit', Zeitschr. f. Psychologie, hgb. von Ebbinghaus, Bd. VIII, 1895, S. 188 ff dem gewidmet habe, was man Folgerichtigkeit einer Charakterzeichnung insbesondere die Entwicklung des Charakters nennt. Dazu Worte von Helmholtz über ‚die innere Wahrheit der dargestellten Seelenvorgänge, ihre Folgerichtigkeit . . .' Da damals neben den Vorstellungen noch nicht die Annahmen, neben den Beziehungen noch nicht die Gestalten theoretisch bekannt waren, kann ich mich heute nur freuen, daß durch diese neuen Leitbegriffe mein damaliger erster Versuch, die ästhetische Folgerichtigkeit abzugrenzen gegen die eigentlich logische, nun mehrfach überholt ist und durch künftige Fortsetzer des in vorliegenden Studien über Gestaltung mehrmals angeregten Leitbegriffes einer in den Gestalten als solchen vorgezeichneten Folgerichtigkeit

schauend und mit allen Freuden des Genießens, das dem Anschauen von Gestalten, also dem eigentlichen ästhetischen Erlebnis vorbehalten ist und bleibt gegenüber jedem bloß theoretischen Erfassen.

Es dürften ziemlich ergiebige Felder ästhetischer Theorie sein, auf die hiemit hingewiesen ist und die sich leicht im einzelnen bebauen und auf denen sich dann vielleicht manches Erwünschte ernten ließe. Man kann sich nämlich natürlich vor allem fragen, warum denn, wenn BÜLOW so bestimmt weiß, die vier leeren Fis bedeuten den vollen Fis-Dur-Akkord, Beethoven diesen nicht voll hingeschrieben hat. Und die Antwort lautet einfach: ‚Was er weise verschweigt, zeigt mir den Meister des Stils'. D. h. allgemein theoretisch gesagt:

Nur wenige, vielleicht sogar möglichst wenige der fundierenden Erstgegenstände sinnlich ‚geben', regt die Koinduktion[1] — also, da es sich hier um produktive Phantasie handelt, wirklich die Produktion im engeren, alten Sinn — kräftiger an, als jedes Zuviel-Geben und Zu-deutlich-Sein. — Diese im ganzen allbekannten Dinge ließen sich im einzelnen jedenfalls wieder zu mehr oder minder lehrreichen experimentellen Fragen und quantitativen Feststellungen durchbilden.

Eben so nahe, aber nach ganz anderer Richtung liegt eine andere Analogie dieses ‚Bestimmens' von Tongestalten aus einem im Vergleich zum vollständig bestimmten Ganzen noch Unter- und Unbestimmten: nämlich die Analogie zum Bestimmtsein geometrischer Gebilde durch eine Minimalzahl von Bestimmungsstücken, z. B. eines Dreiecks aus nur drei von seinen sechs Umfangsstücken, eines Kegelschnittes aus fünf seiner Punkte. Die Grenzen dieser Analogie festzulegen wird lehrreich werden, schon weil sie sofort wieder die völlige spezifische Verschiedenheit von Gestalt und Beziehung einschärfen: Wenn z. B. durch die Standlinie AB und die zwei anliegenden Winkel α, β der anvisierte Punkt C eindeutig bestimmt ist — was für ganz andere Gedanken sind es hier, als durch die der Musiker aus jenen vier Fis einen Dur-Akkord, oder aus einem bezifferten Baß die schönsten Harmonien und Melodien heraus- oder in sie hineinhört! Aber Gesetzmäßigkeiten dieses Hinzuphantasierens dank vorgegebener, in sich gegründeter Tongestalten sind kaum minder unzweifelhaft, als

hoffentlich sehr bald noch viel weiter überholt werden wird. Einiges zur näheren Berichtigung meiner Darstellung von 1894 werden die Stud. III in ihrem § 3 bringen. Als neuen Leitbegriff aber kündige ich schon jetzt an die ‚Gestaltsnotwendigkeit'.

[1] Daß und warum ich Koinduktion sage, wo ‚die Grazer Schule' Vorstellungsproduktion sagt, vgl. Stud. I, S. 110 (auch Ps[2] § 30).

die in alle Kongruenzsätze gefaßten ein- (zwei-, drei- . . .n-) -deutig bestimmten Raumgebilde der wissenschaftlichen Geometrie. Womit aber über den Widerstand der Beziehungsgeometrie gegen alle Gestaltgeometrie (s. o. S. 15) keineswegs etwa auf dem Umweg über die Tongestaltunbestimmtheiten leicht hinweggegangen werden soll. Vielmehr wollen wir ganz ausdrücklich fragen:

IV. Wie weit hinab erstreckt sich im Tonalen das Gestaltliche? — Gestalt und Ästhetik. — Form und Inhalt.

§ 7. Schon eine bloß methodologische Aufzeigung der hoffentlich recht reichlichen Aufgaben, die einer Theorie der Tongestalten als solcher sich erschließen können und müssen aus dem systematischen Beachten von Analogien zu verhältnismäßig einfachsten Raumgestalten, wie es z. B. Gerade und Ebenen sind, verpflichtet uns zur Frage, was wir innerhalb des Tonalen eben noch als gestaltmäßig anzuerkennen haben, wenn es auch einer naiveren (oder, wie bei Hilbert, allzuwenig naiven) Betrachtung schon elementar erscheinen mag. Eine solche Frage führt sogleich auf das Phänomen der Klangfarbe.

Für die gewöhnlichen Gesichtspunkte und Aufgaben einer sogenannten Psychologie der Tonempfindungen[1] liegt es nahe, innerhalb eines Klanges zu unterscheiden und vor näherer Untersuchung zu koordinieren:

1. Tonhöhe. 2. Tonstärke. 3. Klangfarbe. 4. Dauer.

Daß eine solche Koordinierung aber streng theoretisch mehrfach ungenau ist, wurde auffällig namentlich seit Helmholtz anläßlich seiner Analyse der ‚Klänge' in ‚einfache Töne'. Denn daß auch dieses ‚einfach' nicht schon ein letztes Wort in Sachen der bis auf wirkliche Elemente zurückgehenden psychologischen oder eigentlich gegenstandstheoretischen Analysen bedeutet hatte, erhellt schon daraus, daß ja auch Helmholtz selbst die Eigentümlichkeit eines einfachen (z. B. Stimmgabel-) Tones wieder beschreibt in Worten (‚matt', ‚weich'), die man vor und nach ihm eben zur Beschreibung von Klangfarbe angewendet hatte. Doch nicht auf solche Revisionen der für eine ganz vorurteilslose Beschreibung zu verwendenden Begriffe und Namen wollen wir hier eingehen, sondern nur einiges anführen, was (mit Ehrenfels, gegen Stumpf) dafür sprechen dürfte, daß man doch auch schon Klangfarbe unter die ‚Gestaltqualitäten' zählen muß:

---

[1] Auch ich selbst sage in meiner Ps[1] und Ps[2] ‚§ 23. Schall- oder Gehörsempfindungen' (‚Schall' objektiv, ‚Gehör' subjektiv).

Die aus den meisten musikalisch verwendbaren Klängen herauszuanalysierenden Teiltöne nennt man ja selbst schon ,harmonische'. Und daß Harmonie[1] so gut wie Melodie eine

[1] Ein vergleichender Blick von der Klang- auf die Farbenharmonie wird auch für eine bis auf letzte Elemente zurückgehende Theorie der Tongestalten einiges lehren oder wenigstens anregen: Vor allem ist es bezeichnend, daß wir ohneweiters verstehen, was unter ,Harmonie' von (zwei, drei . . .) Farben gemeint ist — daß wir es aber sehr viel schwerer richtig verstünden, wenn man nun auch eine solche Farbenharmonie etwa als ,Farbengestalt' bezeichnen wollte: vielmehr würde dieses Wort nur zu leicht irreführen, weil es von der Farbe hinüber zu denken verleitet in die farbige Raumgestalt, ohne die es keine Farbe und also auch keine ,Farbengestalt' im richtigen Sinn der ,Farbenharmonie' gibt.

Ich merke bei diesem Anlaß an, daß ich in meiner Psychologie (§ 24. Licht- oder Gesichtsempfindungen) schon in Ps[1] aufmerksam gemacht habe, daß Komplementärfarben, Kontrastfarben und Gegenfarben (Hering) vielleicht nicht so genau untereinander übereinstimmen, wie man gewöhnlich meint und sagt. Ich füge nun hinzu, daß sich von diesen drei Begriffen als vierter der einander harmonisch zugehörigen Farben (man könnte sie Gestaltfarben nennen, wenn obiges Mißverständnis vermieden bleibt) selbst wieder mehr oder weniger unterscheiden mag. Inwiefern, das deute folgende Analogie zu Tonverhältnissen und Tongestalten an: Wenn Stumpf zuerst Konsonanz als ,Tonverschmelzung' beschrieb und erklärte, dann von ihr die Konkordanz unterschieden, hiebei aber allgemeiner Gestaltbegriffe sich nicht bedient hat — bleibt da nicht zu erwägen, ob nicht auch schon Konsonanz oder individuell: ob nicht das Wesen der Oktav, Quint, Quart usw. am überzeugendsten zu beschreiben wäre als je eine schon in diesen Tonpaaren vorliegende, in gewißem Sinne individuelle Tongestalt? Manches und wahrscheinlich sehr vieles in der Psychologie der ästhetischen Gefühle an Zwei- und Dreiklängen usw. dürfte sich nach einer solchen Gestalttheorie der Musik sehr anders ausnehmen und aussprechen, als nach der Verschmelzungstheorie.

Und was dann gar (z. B. nach Zeugnissen phantasievoller und phantastischer Musiker wie E. T. Hofmann, Richard Wagner u. a.), einzelnen Intervallen als eine Art individuellen Lebens und als ganze Charakterzüge zugeschrieben wird, würde sich aus einer phantasierenden Gestaltauffassung eindringlicher erklären als aus bloßen Gradunterschieden von Verschmelzung. Welche Tonpaare gäben dann überhaupt solche individuelle Gestalten? Werden es gerade die der Schwingungszahlverhältnisse 1 : 2, 2 : 3 . . sein?

Dagegen als Kontrast zu solcher Phantastik der Intervalle wieder die ,merkwürdig äußerliche Art' ihrer Auffassung durch Mozart; von ihr spricht Robert Lach in seiner Abhandlung

Gestaltqualität sei, bestreiten nur mehr die grundsätzlichen Gegner jeder Eigenart der Gestalt gegenüber den Beziehungen. Solche harmonischen Klänge also, wie wir sie kurz nennen könnten im Gegensatz zu disharmonischen, d. h. solchen mit unharmonischen Partialtönen (z. B. die in der Musik deshalb eben nur ausnahmsweise verwendeten schwingenden Stäbe und Platten) stellen uns dann freilich wieder vor weitere Fragen: Deckt sich nun diese ästhetisch wohlgefällige, bzw. mißfällige Klangfarbe mit dem, was die zusammengesetzten Klänge mit den sogenannten einfachen Tönen als besonderes Merkmal gemeinsam haben, zu dessen Bezeichnung wir nach dem Gleichniswort Farbe, Färbung greifen? Ich glaube nein; sondern es wäre hier ein doppelter Sinn von Klang- und Tonfarbe zu unterscheiden: der elementare, der dann der ebenso elementaren Tonhöhe und Tonstärke wirklich koordiniert (oder noch als ‚Subqualität' eingeordnet) ist, und ein höheres, schon nicht mehr sensorieller, sondern ästhetisch-emotionaler, der seinesgleichen hat in dem Gleichnis, mit dem wir uns behelfen,

---

‚W. A. Mozart als Theoretiker' (Denkschriften der Wr. Akad., 61. Bd., 1. Abh. 1918, S. 21): ‚Was uns bei dieser ausführlichen Besprechung der Intervallarten (durch Mozart in seiner ‚Kleinen Generalbaßlehre'), vom Standpunkt der Gegenwart aus betrachtet, seltsam fremdartig und veraltet anmutet, ist die merkwürdig äußerliche Art, mit der hier — entgegen der modernen Auffassung, die in den Intervallen doch nicht mehr als nur zufällige und so im Grunde eigentlich nur nebensächliche, vorübergehende Produkte der Stimmführung erblickt, welche letztere allein als das Primäre und Maßgebende für sie in Betracht kommt — umgekehrt die Intervalle als selbständige, fertig gegebene Größen aufgefaßt werden, deren jede eine ganz bestimmte Behandlung, ganz bestimmte Intervallanpassungen der übrigen Stimmen erfordert.' Es folgen dann zahlreiche Beispiele mit Mozarts Worten, z. B. ‚Die große Terz (mit 5 und 8 verbunden), . . . welche die empfindliche Note ist und allezeit um einen halben Ton zu steigen verlangt.' — Schon ein solches ‚verlangt', das dem Kompositionslehrer so geläufig ist, mahnt den Elementarpsychologen an die Größe des Abstandes zwischen seiner Betrachtung, die schon dem einzelnen Intervall Tongestalt zuspricht, und dem Interessenkreis des Musiktheoretikers, zumal wenn er zugleich oder eigentlich lang vorher unmittelbar produktiver Künstler ist (wie es Mozart als Lehrer und Theoretiker, nach Lachs Schlußworten seiner Abhandlung [S. 41] ‚als allem Grübeln, Forschen, Sinnen und Denken abgeneigter Praktiker' . . . nach Goethes ‚Bilde, Künstler, rede nicht!' so ganz und gar gewesen ist).

wenn wir alle Gestalten gleichsam ‚farbig‘ nennen im Gegensatz zu den ‚farblosen‘ bloßen Beziehungen. Mögen solche Analysen, Unterscheidungen und Vergleichungen überfeinert scheinen und waren sie z. B. für die Aufgaben, die sich HELMHOLTZ bei seiner ‚Analyse der Klänge‘ gestellt hatte, zunächst entbehrlich, so dürften sie doch nicht in jeder Hinsicht überflüssig sein, sondern geradezu mitbestimmend für sehr naheliegende musikalische Eindrücke, über die sich dann freilich der Genießende nicht Rechenschaft gibt, zu der aber um so mehr der Psychologe und Ästhetiker musikalischer Elementargefühle verpflichtet ist. Aber auch uns geht hier noch nicht dieses Ästhetische an, sondern eben nur die Frage, was an vermeintlich bloß aus ‚einfachen‘ Teiltönen ‚zusammengesetzten‘ (das hieße also: bloß summierten, aggregierten) Klängen (vielleicht auch Geräuschen) doch schon Tongestalt (allenfalls auch Geräuschgestalt) sei. Eben diese Frage aber legt nach anderer Richtung wieder einen Blick auf folgende Grundlagen der ganzen Ästhetik nahe:

Schon in Ps[1] war ich geneigt, alle ästhetischen Gefühle als Gestaltgefühle zu beschreiben. (WITASEK scheint mir in seiner ‚Ästhetik‘, 1904, diesen Gestaltgefühlen einen zu bescheidenen Platz neben vier anderen Arten ästhetischer Gefühle angewiesen zu haben.) Eine Crux jeder Ästhetik, die (wie schon KANT in der Kr. d. U.) versucht, den ästhetischen Gefühlen als Vorstellungsgrundlage das zuzusprechen, was wir jetzt ‚Gegenstände höherer Ordnung‘ nennen, bildet die Tatsache, daß wir ja auch schon eine einzelne Farbe, einen einzelnen Klang ‚schön‘ nennen.[1] Sollte dies sich aber nicht wenigstens in sehr vielen, wenn nicht in allen Fällen daraus erklären, daß hier die einzelne Farbe, der einzelne Ton eben als Grenze derjenigen Mehrheit[2] aufgefaßt werden, die sonst

[1] KANTS — man möchte fast sagen — Ausrede auf die Nichteinfachheit und Nichteinsheit, sondern Mehrheit der die Ton- und Farbenempfindungen erregenden Schwingungen (Kr. d. U. § 14) verfehlt gewiß ebenso ihr Ziel, wie die Beschreibung und Erklärung von Konsonanz und Dissonanz aus den Schwingungszahlenverhältnissen. Hierüber wie die Ablehnung von allerlei verwandten Fehlerklärungen aus dem Verwechseln von Reiz- u. Empfindungsmerkmalen vgl. Ps[1] (und ausführlicher Ps[2]) § 24, § 68.

[2] Einsheit und Einheit unterscheidet MEINONG ausdrücklich (seit ‚Psychische Analyse‘ 1893).

als Voraussetzung von Gegenständen höherer Ordnung, insbesondere Gestalten, psychische Grundlage ästhetischer Gefühle ist? Also z. B.: weil wir das Melodische lieber, leichter, fester erfassen an ‚reinen' Tönen, finden wir um der schönen Melodie willen auch die einzelnen Töne schön. Natürlich liegen da Gegenfragen nahe, u. a.: Aus schönen Einzeltönen lassen sich doch auch häßliche Melodien gestalten? Doch wollen wir die zum Teil naheliegenden Antworten hier nicht mehr versuchen.

Dagegen noch ein Wort über ‚tonlose Musik', wie wir sagen könnten unter Nachbildung der paradoxen (von mir vorgeschlagenen und gelegentlich benützten) Bezeichnungen ‚Raumlose Geometrie', ‚zahlenlose Arithmetik', ‚gedankenlose Logik'. Nur dem Außenstehenden scheinen das kurzweg bloße *contradictiones in adjectis*. Die Kenner wissen, daß die drei genannten Wissenschaften: Geometrie, Arithmetik, Logik in der Emanzipation von dem, was einst als ihre natürlichen und dann auch ausschließlichen Gegenstandsgebiete gegolten hatten: Raum, Zahl, Denken, seit etwa einem halben oder drittel Jahrhundert das erstrebenswerteste Ziel eines Aufschwunges auf eine wesentlich höhere Entwicklungsstufe zu ersehen meinen. Was an diesen Bewegungen gesund, was an ihrer äußeren Darstellung unnötig paradox sein dürfte, darüber einiges schon in meiner Logik[2] (u. a. § 26 Relative Begriffe und indirektes Vorstellen — auch in Sonderausgabe ‚Relationen und Relativismus', Wien, Tempsky); anderes in R. u. r. G. Wie es sich aber auch jetzt und künftig mit jenen drei speziellen Gegenstandstheorien, nämlich den der allgemeinen Gegenstandstheorie nächststehenden exakten Wissenschaften verhalte — gerade in der musikalischen Kunst ist ‚tonlose Musik' längst kein bloßes Paradoxon[1], sondern

[1] Während ich mich gegen tonlose Musik aus meinem sozusagen musikalisch-praktischen Gefühle heraus lebhaft ablehnend verhalte, gebe ich mir und andern auch musiktheoretischen Interessenten immerhin zu bedenken, daß geradezu unsere Theorie der ‚Gegenstände höherer Ordnung', unter die dann auch alle Tongestalt fällt, doch auch für die Möglichkeit einer tonlosen Musik — oder sagen wir enger: einer tonlosen Melodie zu sprechen scheint. Wenn nämlich jede Gestalt (ebenso wie jede Beziehung) schon ein Gegenstand zweiter Ordnung oder kurz Zeitgegenstand ist, und wenn z. B. die Gleichheit zweier Farben in sich völlig farblos, die Gleichheit zweier Töne in sich völlig tonlos ist — warum sollte dann nicht auch die Melodie als Zweitgegenstand ebenso tonlos sein? Aber wer so fragt, rührt schon wieder an die sehr allgemeine Streitfrage zwischen dem augenblicklich modernen absoluten Relativismus und dem von ihm restlos abgelehnten relativen Absolutismus: unter letzterem Paradoxon die These verstanden, daß es ohne in irgendeiner Instanz absolute Fundamente auch keine Relationen gäbe. In solcher Bezeichnungsweise also wäre

ganz eigentlich das gerade von solchen, ‚die sich einen Kenner nannten‘, besonders hoch eingeschätzte Erlebnis: nämlich alles das, was den Nichtkenner wundert als das Genügen an der ‚Regelmäßigkeit musikalischer Formen‘, wie sie sich eben schon an der Regelmäßigkeit der Notenbilder[1] ablesen läßt; wobei es nach der Versicherung solcher Kenner auf den sinnlichen Reiz der durch die Noten bezeichneten Töne gar nicht mehr ankomme — ja ein Nichtfreimachen der Form von allem Inhalt, also diesmal: von der ‚Materie‘ des hörbaren oder

---

es auch schon musikalischer Absolutismus, wenn man sich nicht frei machen könnte und möchte von der Überzeugung, daß letztlich die ‚Tonkunst‘ es doch nur mit Tönen, und zwar nicht nur mit relativen Tonhöhen, sondern auch mit ‚absoluten‘ zu tun habe; erst sie fundieren ‚musikalische Formen‘, diesmal unter Form auch schon jedes Intervall = relative Tonhöhe, also reine Tonrelation, ohne Ton, gereinigt von aller Tonmaterie verstanden. Ich habe in L² S. 326 (wie schon in meinen ‚Studien zur gegenwärtigen Philosophie der Mechanik‘, Joh. A. Barth 1900) nach Aufzeigung eines für mich unverkennbar absoluten Kernes innerhalb der angeblich ganz besonders nur-relativen Begriffe von Größe, Raum, Zeit und Bewegung auch hingewiesen auf diese absoluten Tonhöhen und auf den ganzen Tonraum als Analogon zum jetzt so übel angeschriebenen ‚absoluten Raum‘. Natürlich bin ich darauf gefaßt, daß auch dieser Appell an den Tonraum tauben Ohren predigen wird bis zum Abklingen der augenblicklichen Relativismus-Mode.

[1] Aus den siebziger Jahren, als Richard Wagners Musik noch für formlos und darum geradezu als Unmusik verrufen war, erinnere ich mich des obigen Arguments. Nun lese ich wieder bei Meinong (Emot. Präs. S. 75): ‚An die „sinnliche Unannehmlichkeit“ beim bloßen Anblicke der „nichtswürdigen Tonverbindungen“ zu glauben, fällt mir auf Grund persönlicher Erfahrungen sehr schwer, obwohl kein Geringerer als C. Stumpf („Über Gefühlsempfindungen“, Zeitschr. f. Psychol. Bd. XLIV, 1907, S. 73) sie bezeugt‘.

Viel näher noch liegen Versuche und Gegenversuche darüber, ob es psychologisch möglich oder unmöglich ist, sich Tongestalten ganz ohne Töne auch nur zu denken (denn sie zu ‚hören‘ oder sonstwie sinnlich wahrzunehmen oder anschaulich vorzustellen dürfte sich nicht leicht jemand einbilden). Zwar scheint man gerade hier das Ausgangsargument der Lehre von den Gestaltqualitäten, das ‚Transponieren‘, beim Wort nehmen zu können. Dies aber doch nur in ebenso ungenauem Sinn, als wenn man aus der Unabhängigkeit aller geometrischen Sätze vom absoluten Ort der Raumgebilde sofort schließen wollte, daß Raumgestalten an keinem Ort seien oder auch nur als in diesem stärksten Sinne ‚unräumlich‘ gedacht werden können oder gar müssen. Um aber das Schiefe auch dieser Meinung recht deutlich zu verspüren, versuche man es nur immer, mit der tonlosen Melodie und Harmonie buchstäblich ernst zu machen: es wird und kann nicht gelingen.

in der Erinnerung zu reproduzierenden Klanges, schon für eine bloße Vergröberung, Herunterziehung der ‚reinen Form' gehalten wird. Nur weil sogar dasjenige, was ich an einer solchen Abart angeblich musikalischen Genießens für Entartung halte, gerade für uns Theoretiker der Gegenstände niederer und höherer Ordnung immer noch allerlei Bestätigungen eben dieser Theorie enthalten mag und weil — was musikpraktisch freilich viel wichtiger ist — schließlich doch aus einer theoretischen Berichtigung dessen, was zu solchen Entartungen wenn nicht geführt, so doch beigetragen hatte, die Wiederherstellung gesunder Instinkte und ihre Sicherung gegenüber jeder Verführung durch kranke Theorien zu erwarten ist, seien einige Bemerkungen auch an jene paradoxen Vorkommnisse geknüpft und allgemeiner gegen eine verderbliche Formalistik in der Musik gerichtet.

Wenn ich hierfür das Büchlein ‚vom Musikalisch Schönen' einen Augenblick aus der Vergessenheit ziehe, so geschieht es natürlich nicht, um einen längst ausgetragenen Streit zu erneuern, sondern eben weil ich ein altes Unrecht soweit als möglich dadurch gutzumachen wünsche, daß ich jetzt daran erinnere, daß wir uns einst hatten empören lassen durch Hansliks Angriffe gegen das ‚Gefühl' in der Musik und über sein Begnügen mit ‚tönend bewegten Formen'. Wogegen es ja nahe liegt, daß ihm vielleicht unter diesem Wort ‚Form' doch mehr, als er selbst wollte, das vorgeschwebt habe, was wir jetzt unter dem Namen ‚Tongestalt' als das eigentlich musikalisch Lebendige aller toten Form gegenüberstellen.

Natürlich haben wir auch nicht im geringsten vor, auf den alten Zank zwischen ‚Form und Inhalt' ästhetisch zurückzukommen. Aber weit über eine einst lärmend behandelte Angelegenheit der Ästhetik hinaus darf und muß uns ja noch heute daran liegen, das in der ganzen Philosophie und noch weit auch über sie hinaus allerlei anspruchsvollste Rollen spielende Wort ‚Form' mit klaren und festen Begriffen zu verbinden, und aus diesen Begriffen dann den- oder diejenigen auszuwählen, denen wohlbeglaubigte und nachweisbar ergiebige Gegenstände (ausnahmslos ‚höherer Ordnung') entsprechen. Daß eine solche Frage und Forderung nicht müßig ist, braucht hier nicht erst erwiesen zu werden durch den Rückgang auf des Aristoteles und auch noch Kants Gegenüberstellen von ‚Form und Materie'. Gab es auch den Kärrnern genug zu tun, ob man sich unter Kants ‚Formen der Anschauung und des Denkens' etwas wie Model für Gipsfiguren oder aber was sonst zu denken habe, so könnte nur ein Geschmack, den wir in philosophie- (und in sonstigen literatur-) geschichtlichen Dingen nicht teilen, in derartiger Nahrung für kommentatorische Neigungen einen wirklichen Nutzen wissenschaftlicher Arbeit finden. Einem sonst überhaupt nie zu beendigenden Wortstreit dagegen hilft es wenigstens für den uns jetzt angehenden Teil ab, wenn man sich klar macht, in welchen der Fälle, in denen man das drei- oder vierdeutige Wort ‚Form' zu gebrauchen pflegt, man sinngemäß eindeutig ‚Gestalt' sagen kann oder nicht kann. Z. B. Kants ‚Form der

äußeren Anschauung', nämlich sein ,Raum', könnte schon deshalb nicht als ,Gestalt' gemeint sein, weil ja dieser (für Kant vermeintlich in seiner unendlichen Ausdehnung und selbst als leer noch der ,Anschauung' zugängliche) Raum eben ganz gewiß nicht als Gestalt anzuschauen, sondern höchstens als ungeheures Ungestaltetes zu denken ist. Erst im Raum, der hiefür nur hinreichend groß, aber keineswegs unendlich sein muß, sind Raumgestalten abzugrenzen und dann teils anzuschauen, teils zu denken. Doch alles nähere hierüber, soweit eine Auseinandersetzung mit Kant auch noch einer gegenwärtigen Klärung der logischen und erkenntnistheoretischen Ansichten moderner Geometer (z. B. Wellsteins) nottut und nützlich sein kann, erst in in R. u. r. G. (s. o. S. 15).

Mindestens ebenso mehrdeutig aber wie das Wort ,Form, in Sachen des Raumes ist es in Sachen der Musik. Als ganz ,strenge' Form der ganz ,regelmäßigen' klassischen Symphonie älteren, z. B. Haydnschen Stiles galten: 16 Takte langsames Tempo, dann Allegro im ersten Satz — zusammen jedenfalls vier Sätze, ein zweiter langsamer, dann ein geschwinder und ein Rondo u. dgl. Innerhalb dieser Form dann aufeinanderfolgende Tonbewegungen, also ,tönend bewegte Formen'. Inwieweit aber erschöpft nun dieser Sinn von ,Form' die Ideale von Formästhetikern innerhalb der musikalischen und sonstigen Künste — oder schämen sie sich seiner schon? Denn jeder heute wirklich produktive Musiker ist über jene starre Form längst hinaus. Aber wenn man nun etwa die möglichste Formlosigkeit[1] zu

[1] In der (u. S. 50 näher erwähnten) Kretzschmar-Festschrift schließt ein Aufsatz von M. Bauer: ,Was uns als Formlosigkeit bei Bruckner erscheint, beruht im Grunde auf Folgendem: Wir haben im Künstler entweder eine Mannigfaltigkeit von Gefühlswerten, die das Kunstwerk als Einheit reflektiert, so aber, daß wir in dieser Einheit noch jene Mannigfaltigkeit erkennen (Schubert). Oder aber es bildet sich in der Seele des Künstlers aus der Mannigfaltigkeit bereits eine Resultante, eine vorherrschende Gefühlsrichtung, die in Anlage und Ausbau des Kunstwerkes dominierend zum Ausdruck gelangt (Beethoven). Bei Bruckner erscheinen die verschiedenen Gefühlswerte unverschmolzen nebeneinander; das heroische, das religiöse, das Naturgefühl mit seinen Unterarten des Idyllischen, Pastoralen, Volkstümlichen verlaufen oft in völligem Neben- und Nacheinander, ohne daß das Kunstwerk — trotz aller Regelmäßigkeit der historisch gewordenen Form — uns dieselben zur Einheit zu gestalten vermag. Das sind Mängel nicht der angewandten, sondern der reinen Form, die jenseits der spezifischen Gestaltung schon dort einsetzt, wo die allgemeine Tätigkeit der Phantasie von der spezifischen Begabung befruchtet wird. Diese Mängel der reinen Formung

einem aus jener Starrheit (nach der bloßen logischen Form des konträren Gegensatzes) geborenes Prinzip zur Mode ge-

---

fallen mithin nicht dem Musiker, sondern dem künstlerischen Menschen zur Last, an dessen Unbewußtheit schließlich auch die größte Kraft der Gestaltung, die Bruckner zweifellos besaß, zu scheitern bestimmt war'.

Ob an Bruckner etwas anderes ‚gescheitert' war, als diejenigen, die ihn bis nahe an sein Lebensende wollten scheitern machen, bleibe hier ganz unerörtert. Um so lieber aber begrüße ich an dem hier angedeuteten Begriff ‚Form', unabhängig von seiner Anwendung auf einen individuellen Musiker und seine Werke, daß die hier gestellten hohen Ansprüche sich hoch erheben über jede nur äußerliche, bloß formale Auffassung musikalischer Formen, indem sie in die Tiefe der Gefühlswelten steigen und sie zur Einheit zu erheben verlangen. — Das Bild einer ‚Resultante' dürfte freilich nicht einmal annähernd eine ‚vorherrschende Gefühlsrichtung' versinnlichen. Wie arm bleiben so doch die physikalischen Raumgestalten im Vergleich zu allen lebenden Tongestalten von Beethovenscher und Brucknerscher Mannigfaltigkeit!

Einige Monate nachdem dieser Verzicht auf eine Äußerung meiner Ansichten über Form und Formlosigkeit bei Bruckner niedergeschrieben war, hörte ich am Gründonnerstag 1919 als Einleitung zur Bruckner-Festwoche durch MILLENKOVICH-MOROLD das Wesentliche jener meiner Gedanken deutlich und schön ausgesprochen. Einen geschriebenen Ersatz für das damals Gehörte finde ich in den folgenden Sätzen aus dem Aufsatz ‚Das Brucknersche Finale' von MAX MOROLD, Wien (Ztschr. ‚Ton und Wort', II. Jhg. S. 28 ff.) zur Frage ‚wie der Begriff der Form zu verstehen sei' . . ., Darüber sind jene, zu deren Herzen Bruckner mächtig und überzeugend gesprochen hat, doch wohl einig, daß es sich bei solchen Betrachtungen nicht um die Glätte der Form handeln kann, nicht um die bloße Ausfüllung eines vorhandenen Gerüstes mit einer hiezu geeigneten musikalischen Substanz, sondern vielmehr um die Neugestaltung der Form aus dem Inhalte. . . . Die Form etwa der Werke Beethovens, um hier gleich den höchsten Maßstab anzulegen, ist nichts anderes als „das Äußere des Innern", wie FR. TH. VISCHER ebenso kurz als treffend definiert hat. . . . Daß Bruckner ein Meister der Form im Beethovenschen Sinne war, hat er durch sein Adagio bewiesen. In diesem Teil der Symphonie ist er Beethoven und Wagner (dem dramatischen Symphoniker, der seine gewaltigsten Vorspiele und die erhabensten Szenen seiner Dramen im Adagio-Charakter gehalten hat) vollkommen ebenbürtig, ohne irgendwie über sie hinauszugehen.' Weiter tritt M. M. M. dafür ein, daß ‚für Bruckner selbst die Form genau so schwerwiegend war wie der Inhalt, und daß seine hohe und reife Künstlerschaft die Form in jedem Sinne, den inneren Aufbau und die äußere Glättung und Abrundung, sicher genug beherrscht hat. . . . In früheren Symphonien auch Beethovens war das Finale meistens ein

macht hat — wäre das nicht ein doch ganz ebenso formales Prinzip, wie das der nun längst gesprengten engsten Formen

---

Rondo. Zweimal nur hat Beethoven ein anderes Verfahren eingeschlagen und in beiden Fällen zeigt sich, daß der Inhalt die Form bedingte. . . . Das Finale ist nicht mehr das einfache, wohlgeformte Dach des Gebäudes, sondern die stolze Kuppel, die sich darüber wölbt und deren weithin sichtbarer Umriß ihm erst die unvergeßliche Physiognomie verleiht: man kann sie nicht wegdenken oder anders denken, ohne daß das Wesen des Ganzen verändert würde. In der Fünften und in der Neunten hat Beethoven Beispiele für diese Gattung gegeben. Aber es blieben einstweilen nur individuelle Beispiele, deren eines überdies in der Form durch den beigegebenen Text bestimmt war. Bei Bruckner liegt der Fall so: der Charakter seiner Symphonien erfordert gleich jenem der Fünften und Neunten Beethovens eine hochragende Gipfelung; der Inhalt der ersten Sätze ist zu reich, als daß wir nicht nach dem verhältnismäßig(!) vergnügten und bescheidenen Scherzo noch auf etwas Besonderes gefaßt wären; und Bruckner wußte oder fühlte das selbst so klar, daß ihm die übliche Form des Finales unmöglich genügen konnte. Aus diesem Grunde also und nicht, weil er es so ungeheuer ernst mit der Form nahm und auch formell nie hinter dem Inhalt zurückbleiben wollte, mochte seine erprobte Sicherheit im Finale ins Schwanken geraten . . . Die Risse und Klüfte . . . gehören hier zweifellos mit zur Sache. Bruckner weiß, daß in der Themenbildung das Geheimnis der Form und des Inhalts zugleich beschlossen ist, und er erfindet im Finale schon ganz anders als im ersten Satz. . . . Hier soll und darf zunächst keine Einheitlichkeit herrschen und die notwendige Zerrissenheit bereitet auf das Wirksamste auf das Gefühl der Befreiung vor, das mit dem endlich hereinbrechenden Siege uns überwältigt. Dieser Sieg wird in der Regel durch die leuchtende Wiederaufnahme des Hauptthemas des ersten Satzes verkündet und bekräftigt: die Gefahren sind überwunden, das Gleichgewicht ist wieder hergestellt, der Ring ist geschlossen, statt der vermißten Einheitlichkeit des Finales haben wir die thematische Einheit der ganzen Symphonie. Ein Rondo-Finale kann auch für sich betrachtet werden, es ist ein selbständiges Musikstück. Das Brucknersche Finale ist ein Teil des Ganzen, ohne das Vorhergehende nicht verständlich und zum Verständnis des übrigen selber unentbehrlich‘.

Also ‚notwendige Zerrissenheit‘ gefordert durch den künftigen ‚Sieg‘ — wer wollte eine durch solchen Inhalt geforderte Form der Formlosigkeit noch in ‚formale Regeln‘ fassen? — (Zugleich ein Beispiel großen Stiles zu jener Teleologie, die wir in Stud. I. S. 89 schematisch faßten als Mithelfen eines noch nicht Daseienden (B, diesmal der ‚Sieg‘) zum Γ (diesmal die ‚Form‘ über der Formlosigkeit = ‚Zerrissenheit‘).

Wieder zwei Jahre später (während des so lange aufgeschobenen Druckes dieser Stud. II) hörte ich bei der Feier von Bruckners

gewesen war? Oder wäre das nur deshalb nicht mehr ‚Formlosigkeit', weil es schon ‚Panmorphismus' (im Sinne von LINKE, vgl. St. I, S. 118) ist?

Genug solcher Fragen — sie wollten nur hinweisen auf die Fülle grundsätzlicher Möglichkeiten, die eine künftige, von allgemeiner Gestalt- und Gestaltungstheorie getragene Musiktheorie ins Auge zu fassen haben mag. — Für jetzt also zurück zur dritten Klasse tonaler Tatsachen, im Anschluß an die in Kap. II und III besprochene Mehrdeutigkeit und Unbestimmtheit von Tongestalten: von beiden zu unterscheiden ist die

V. Biegsamkeit der Tongestalten.

§ 8. Hatten uns die beiden Tatsachen der Mehrdeutigkeit und der Unbestimmtheit von Tongestalten je einige Blicke tun lassen vor allem in diejenigen Gebiete einer allgemeinen Gestalttheorie, die, zuerst von seiten der Raumgestalten her bearbeitet, die allgemeinsten und daher abstraktesten Leitgedanken jeder Gestalttheorie als solcher, nämlich der der Fundierung und Koinduktion[1] betrafen, so wird nun eine dritte Eigentümlichkeit aller Gestalten, ihre Biegsamkeit,[2] uns nicht nur das Hinüberblicken von allem begrifflich Starren und schon insofern Leblosen auf das besondere Gebiet innerlich beweglicher und insofern lebensvoller Tongestalten besonders nahebringen; sondern diese dritte, umfassendste Eigenschaft aller Gestaltgegenstände würde uns auch die Vergleichung mit dem nicht nur gleichnisweise, sondern ganz eigentlich, nämlich organisch Lebendigen, mit dem Tier- und Pflanzenleben fast allzu nahelegen.

Damit wir aber einen solchen Übergang von Tongestalten zu lebenden Gestalten ja nicht vorschnell wagen, ehe wir

---

25. Todestag (11. Oktober 1921) in St. Florian den Redner AUGUST GÖLLERICH sagen: ‚Bruckners erweiterte Form bedeutet gegen Beethoven und Schubert einen ähnlichen Fortschritt, wie Beethovens Form im Vergleiche zu Haydn und Mozart.' — Und so lese ich öfter und öfter geistreiche und begeisterte Äußerungen über Bruckners ‚Form' (z. B. sehr eingehende in den Bayreuther Blättern 1920 und 1921).

[1] Über die Kunstausdrücke ‚Fundierung' (MEINONG) und ‚Koinduktion' (HÖFLER im Sinne von MEINONG und AMESEDER ‚Produktion') vgl. Stud. I. S. 108 ff.).

[2] Dieses Wort ‚Biegsamkeit' habe ich in Stud. I, 103 vorläufig gebraucht.

Baers hübschen Einfall ernstlich auf seine wissenschaftliche Trag- und Ertragsfähigkeit geprüft haben, gehen wir aus von einer rein musikalischen Tatsache — dem Variationsdrang urwüchsiger Musik. Man findet überraschende Beispiele für diese Erscheinung, die uns durch unsere hohe und höchste Kunstmusik ungewohnt und fremd geworden ist, in einem vorläufigen Bericht[1] von Lach (näheres in Lachs Beitrag zu diesen Stud. II, u. S. 95 ff.):

Nach Ablehnung der zunächst liegenden oberflächlichsten Erklärung durch die Annahme bloßer Gedächtnisfehler wird als einzig mögliche für alle erwähnten Fälle ausreichende Erklärung die gegeben, ,daß man es hier mit den Äußerungen eines allen diesen Völkern und Stämmen tief eingewurzelten und für sie charakteristischen, ungemein stark ausgebildeten Variationsdranges zu tun hat, der bewußt es ihnen als Armutszeichen der musikalischen Begabung erscheinen läßt, ein und dasselbe ein zweitesmal genau so zu sagen, wie es das erstemal schon geschehen war, und unbewußt sie treibt, instinktiv jedes Lied, jede Phrase, die sie wiederholen, bei jeder Wiederholung zu verändern. Welche Rolle dieses Variationsmoment in der Musik gerade solcher sozusagen in der Mitte zwischen Natur- und den Kulturvölkern Europas stehenden Rassen und Stämme spielt, zeigt am besten die Vergleichung mit zahlreichen ähnlichen und gleichsinnigen Erscheinungen in der Musik anderer Völker auf annähernd gleicher Stufe, wie z. B. bei den Zigeunern, wo diesem Variationsmoment bekanntlich eine ganz ungeheure Bedeutung zukommt: bekanntlich sind die Zigeuner darin unerschöpflich, bei der Wiederholung eines Musikstückes diesem durch stets neue Variationen, zahlreiche Verzierungen und Momentimprovisationen ein ewig neues Gesicht zu verleihen, und jeder Zigeuner würde es als Mißtrauen in seine musikalische Phantasie und in die Fruchtbarkeit seiner künstlerischen Gestaltungskraft auffassen, wollte man ihm zumuten, daß er dasselbe Stück unverändert wiederholen solle. Und genau derselbe Standpunkt tritt uns bekanntlich auch bei den Indern, Persern, Arabern, Türken usw. entgegen, ebenso wie in Europa in den Balkanländern, bei den Serben, Griechen usw., aber auch im Nordosten Europas, z. B. bei den Ukrainern, im russischen Volkslied u. dgl., wo dieses Variationsmoment eine ebenso unerschöpfliche Fülle musikalischer Gebilde hervorruft, als Unbegrenztheit der melodischen Gestaltungskraft verrät.'

[1] Vorläufiger Bericht über die im Auftrage der kais. Akademie der Wissenschaften erfolgte Aufnahme der Gesänge russischer Kriegsgefangener im August und September 1916 von Dr. Robert Lach, Sitzungsberichte 183. Bd., 4. Abhdl., (46. Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission. S. 1—62; obige Stelle S. 16). — Eine zweite Mitteilung ebda. Bd. 189, 3. Abhandl. (47. Mitteil. d. Phonogramm-Archivs-Kommission), 63 Seiten.

Welche Perspektiven in zahlreiche und einander scheinbar fernliegende Nachbargebiete der Musik-Geschichte und (sozusagen) Musik-Geographie eröffnen sich uns aus diesen Mitteilungen! Mir als dem Psychologen drängen sich natürlich aus erster Hand allerlei Gedanken an die Eigenart wahrhaft **produktiver**, d. h. gestaltender ‚Phantasie' im Gegensatz zu einer angeblich immer nur reproduktiven, assoziativen auf. Führen wir (Oelzelt, Meinong u. a.) noch immer einen Krieg gegen die Vertreter der Ansicht (Wundt, Dürr u. a.), daß alle Produktion im Grunde doch nichts anderes sei als Reproduktion, Gedächtnis, Erinnerung, und hat dieser Krieg vielleicht nicht sobald Aussicht auf Sieg gegenüber einer doktrinären Bekämpfung des lebendig Produktiven ganz im allgemeinen, so können uns Lachs Erfahrungen an tieferen musikalischen Entwicklungsstufen, als das unserer europäischen Kunstmusik, und ihre sorgfältige Verarbeitung im musiktheoretischen Sinn wertvolle Bundesgenossen in einer vorurteilslosen Beschreibung und Erklärung musikalischer und anderer Produktivität sein.

Auch hier läge die Versuchung allzu nahe, von dem ungezügelten ‚**Variationsdrang**' primitiver und unreifer Musiken sogleich hinüberzublicken auf die biologischen Tatsachen und Rätsel der ‚**Variation**' und ihrer einander bekämpfenden biologischen Theorien. **Ziellose** zufällige Variationen nach Darwin, **zielstrebige** nach Baer als Vorbedingung jeder ‚echten Entwicklung' (Wiesner)? Aber auch solange wir jedes solche Vorgreifen aus dem Gebiet dieser Studien II in das der Studien III ‚Phantasieproduktion und organische Produktion, hier ebenso vermeiden, wie oben S. 19, und wenn wir einstweilen noch ganz auf musikalischem Gebiete selbst bleiben, liegt uns ja noch näher als jedes Hinüberschauen in bloße Analogien das direkte Eingehen auf Grundfragen der Psychologie und Ästhetik, wie z. B. die:

Warum werden und sind im Gegensatz zur Bieg- und Duldsamkeit schlichtester Musik die höchsten Kunstwerke unduldsam gegen Verrückungen des für ihre Wiedergabe einmal gefundenen Stiles? Eine Frage, die freilich von jedem sich kongenial wissenden oder dünkenden Schauspieler und Sänger wieder anders beantwortet oder vielleicht von vornherein abgelehnt werden wird. Hält er es doch für sein Recht, ja seine Pflicht, auch dem leuchtendsten Werk noch neue Lichter aus eigenstem zu- und aufzusetzen und der schöpferische

Meister mag ihm dann einmal danken, ein andermal sich bedanken für solche Zutaten.[1]

Es genügt, nur flüchtig hingewiesen zu haben auf solche Aporien des tatsächlichen Kunstlebens, um der ästhetischen Theorie auch von dieser Seite der Praxis her zum Bewußtsein zu bringen, wie weit die herkömmlichen Begriffe und Erfahrungen davon entfernt sind, die lebendige Natur künstlerischer Erlebnisse aus unserer (größtenteils freilich sehr unkünstlerisch gewordenen) Wirklichkeit in ihren Feinheiten zu erfassen. Lenkt aber dann die Kunstwissenschaft ihr Erfahren und Denken von unten nach oben, so darf sie aus dem Kontrast zwischen der Biegsamkeit primitivsten und der Geschlossenheit höchsten Kunstlebens — ich meine hier nur das Bestehen von unüberschreitbaren Idealen vollkommenster Wiedergabe z. B. eines bestimmten Musikwerkes (wie Beethovens V. Symphonie, an die wir u. S. 75 noch viel kühnere Begriffe und Fragen der Theorie anknüpfen werden) — so darf sich eine solche Kunsttheorie durch den weiten Weg vom Primitivsten zum Höchsten innerhalb des Musiklebens ihrerseits herangeführt sehen an diejenige Gegenstandstheorie und Metaphysik musikalischer Lebenserscheinungen, die wir innerhalb der Stud. IV_3 geradezu als eine neue, nämlich gegenstandstheoretische Grundlegung und Ausdeutung der ganzen uralten ‚Ideenlehre' andeuten und anbieten werden, die Ausführung freilich wieder auf andere Restfragen in IV_3 und auf ihren metaphysischen Abschluß in Studien IV_4 verschiebend.

---

[1] Als eine sehr bestimmte Erfahrung führe ich hier an, daß Richard Wagner die ‚biegsamen' Künstler den ‚fertigen' vorgezogen hat [diese beiden Worte unter ‚' nicht von ihm, sondern von mir hier nur der Kürze wegen]. So waren bei den ersten Aufführungen des ‚Parsifal' 1882 die vier Wiener Künstler Materna, Winkelmann, Reichmann, Scaria wie Wachs in Wagners Händen. Mit ‚Fertigen' dagegen wie Heinrich Vogl, Marianne Brandt vermochte er nichts Rechtes anzufangen. Auch in solche Tatsachen, die äußerlich genommen aller Theorie schon sehr ferne stehen, reicht näher besehen der Antagonismus, fast möchte man manchmal sagen, die Antinomie zwischen den gestalttheoretischen und hiemit auch ästhetischen Forderungen von Biegsamkeit der Gestalten einerseits und Unerbittlichkeit ihrer höchsten Vollendung andrerseits bedeutsam hinein. — Und schon das heitere Wort, mit dem der junge Hans Richter (ich hörte es 1875 von ihm bei einer Probe der Tristanmusik) die Philharmoniker unterbrach: ‚Aber meine Herren, das sind ja keine Zweiunddreißigstel von Eisen', führt auf die ernste und sehr weitreichende Frage, warum wir denn von aller lebendigen Musik letztlich doch wieder Freisein von aller wirklichen oder auch nur scheinbaren Starrheit verlangen? Warum uns kein Grammophon den Sänger, kein Mechanismus den lebendigen Spieler ersetzt? Eine Frage, die sich in Stud. IV_4 erweitern wird zur Entscheidung zwischen Mechanismus und Vitalismus.

Um unseren Leser aber nicht voreinzunehmen oder zu erschrecken durch solche Vorverweisungen von musikpsychologischen Einzelerfahrungen auf musikmetaphysische Theorien und Ideen, kehren wir zurück zu dem sozusagen harmlosen Anlaß dieser Studien II, nämlich BAERS Vergleichung des ‚Lebens' mit ‚Melodien'. Besinnen wir uns also, was wir unter der bloßen Annahme *(positum non datum)*, daß es zwischen Tongestalten und lebenden Tieren und Planzen überhaupt etwas wie Ähnlichkeit und Analogie gebe, so müssen wir uns behufs planmäßiger Untersuchung auch nur einer solchen Annahme oder Vorfrage darüber klar sein, was wir eigentlich zunächst fragen sollen: Entweder wie BAER, ob und was sich von Eigenschaften der Melodie (und anderer Tongestalten) wiederfinden lasse innerhalb des organischen Lebens, oder ob wir uns zuerst nur Rechenschaft geben wollen über die Frage:

VI. Was erscheint uns an Tongestalten lebendig, was leblos, was tot?[1]

§ 9. Mochte es dem Zoologen näher gelegen sein, sich aus dem Musikalischen Aufklärung zu holen über das Physisch-Organische, so obliegt es mir, dem Gegenstandtheoretiker und Psychologen der Tongestalten, bei einem Blick aus dem Musikalischen ins Biologische (u. zw. zuerst nur ins Physiobiologische) wenigstens so lange zu verweilen, bis seitens der Musiktheoretiker bestimmt geantwortet werden kann, ob sie bei den ihnen längst völlig geläufigen Beziehungen ‚lebendig, leblos, tot' in ihrer Anwendung auf Musikalisches überhaupt etwas hinreichend Bestimmtes gedacht haben, um dann in Zukunft mit noch geschärfterem Bewußtsein dieser drei Charakteristiken auf irgendwelche musikalischen Gebilde, sei es auf ganze musikalische Kunstwerke, sei es auf einzelne Themen und Motive so anwenden zu können, daß das vollwertige Urteile ergibt. Wozu ja vor allem gehört, daß die den Urteilen zugrunde liegenden Begriffe eindeutig bestimmten Inhalt haben.

Nun müssen wir uns aber auch hüten, diese berechtigte logische Forderung so zu überspannen, wie es ein alter Mißbrauch des ‚Definierens' liebte, nämlich: ehe wir z. B. von einer ‚lebensvollen Melodie' reden, vorher definiert zu verlangen, ‚was leben und Leben heißt'.[2]

---

[1] In Stud. I 57, 59 habe ich darauf aufmerksam gemacht, daß man (auch WIESNER) allzuhäufig die Wörter ‚leblos' und ‚todt' wahllos gebraucht.

[2] In meiner Didaktik des mathematischen Unterrichtes S. 62 erzähle ich zur Warnung vor dem end- und fruchtlosen ‚Definieren' (in Zahlen-

Denn wollte diese Frage der Musiktheoretiker an den Biologen richten und abwarten, bis dieser sich z. B. entschieden habe zwischen mechanistischen und vitalistischen Theorien des Lebens, so wäre zumindest BAERS naiver Appell an die Melodie als Klärerin des ihm, dem Biologen, rätselvoll erscheinenden Lebens abgelehnt nicht erst seitens der Musiktheoretiker und Biologen, sondern schon seitens der Logik der *circuli in definiendo et declarando*. Wir können nicht das Leben durch die Melodie und die Melodie durch das Leben erklären. — Der Ausweg aus einem solchen Zirkel besteht einfach in folgendem:

Wir können uns für die Zwecke der Musiktheorie begnügen mit einem unanalysierten Aspekt auf das, was man längst vor aller theoretischen Biologie ‚Leben', was man organisch-lebendig, leblos, tot genannt hatte. Und keineswegs ist das dann unwissenschaftlich vorgegangen, denn z. B. nicht nur COSSMANN und ERICH BECHER als Naturphilosoph betonen das Recht, ja die Unvermeidlichkeit eines solchen Ausgehens von einer unanalysierten Vorstellung dessen, was nun einmal ‚leben' und ‚Leben' heißt, solange es Sprachen gibt — sondern auch mehrere mir persönlich bekannte Biologen, die sich nicht gern auf den heißen Boden allzu theoretischer Begriffsanalysen wagen, die aber allerdings nicht von vornherein auf mechanistische Dogmen eingeschworen sind, haben mir als Maxime ihres eigenen biologischen Denkens eingestanden, daß man eben auch ohne Definition wisse, was ‚lebendig' und was ‚nicht lebendig' sei. Und was so dem wissenschaftlichen Biologen Recht ist, wird auch dem ebenso wissenschaftlichen Musiktheoretiker (und auch mir als Psychologen und Gegenstandstheoretiker) billig sein dürfen.

Damit nun aber auch diese Musiktheorie nicht graue Theorie bleibe oder werde, sondern sich wieder möglichst reichlich befruchten lasse durch den längst bewährten Sprachgebrauch der Musikpraxis, in diese mit inbegriffen das Denken und Sprechen schaffender, ausübender und genießender Musiker[1]

und Raumlehre auch schon für kleinste Schüler) die tragikomische Klage einer Musiklehrerin, daß sie den Kindern Musik so schwer beibringe, weil sie nicht einmal die Definition mitbringen: ‚Musik ist die Kunst, durch geordnete Folgen von Tönen allerlei angenehme Empfindungen auszudrücken'.

[1] Als ein Beispiel, wie ein solcher Musiker über musikalisches Leben spricht, führe ich aus RICHARD WAGNERS ‚Beethoven' die Worte an: ‚eine geisterhafte Lebendigkeit, eine bald zartfühlige, bald erschreckende

über die von ihnen selbst oder ihren Zeitgenossen und Vorgängern geschaffenen und genossenen musikalischen, mehr oder minder wertvollen Kunstwerke, wollen wir nun bei der Verteilung der drei Prädikate lebend, leblos, tot auf musikalische Ganze und ihre Teile ein Verfahren der Logik anwenden, das wir dort in der Elementarlehre vom Definieren bezeichnen als das ‚Definieren von Begriffen mit gegebenem Umfang'.[1] Also fragen wir sogleich in Anwendung auf musikalisches Leben oder Totsein: Was heißt es und wie begreift es sich, daß man beim Anhören bestimmter musikalischer Formeln und Floskeln so schnell fertig ist mit dem Wort, sie seien tot, abgestorben, abgestanden? Wir sagen hier ganz buchstäblich Tot, nicht nur Leblos,[2] weil wir eben recht wohl wissen, daß dieselben Formen eine, zwei Generationen früher lebendig waren, den damals Hörenden gefallen haben, ihnen etwas zu sagen hatten — uns aber nichts mehr. Auf die so gestellte Frage versuche nun aber wieder nicht ich durch eine Definition zu antworten, die dann den Inhalt des Begriffes ‚musikalisch tot' auszusprechen hätte, sondern setze hieher nur ein Beispiel nach den größten Ausmaßen der Musikgeschichte:

Regsamkeit, ein pulsierendes Schwingen, Freuen, Sehnen, Bangen, Klagen und Entzücktsein . . .' Unsere Leser wollen in Wagners Abhandlung zu Beethovens hundertstem Geburtstag den ganzen Satz, innerhalb dessen diese Züge musikalischen Lebens genannt werden, selbst nachlesen und wie diese Lebendigkeit ‚wiederum nur aus dem tiefsten Grunde unseres eigenen Inneren sich in Bewegung zu setzen scheint'. Dazu auch Wagners Bekenntnis, daß es ihm ‚ganz unmöglich ist, das eigentliche Wesen der Beethovenschen Musik besprechen zu wollen, ohne sofort in den Ton der Verzückung zu verfallen'. Weil nun aber ‚Verzückung' und auch schon ‚Entzücktsein' in einer wissenschaftlichen und gar in einer Akademieabhandlung ‚fehl am Ort' wäre, so versage ich mir, dem Nichtkünstler, jedes weitere Anführen von Zeugnissen in so gesteigertem Tone und brauche den Leser, der gestimmt ist, vor und nach nüchterner, rein wissenschaftlicher Untersuchung, doch auch wieder Ausdrücke ebenso reiner und kraftvoller Gefühle zu vernehmen, kaum noch zu versichern, daß ich mir der Größe des Abstandes wohl bewußt bin, der das unmittelbare Miterleben musikalischen Lebens auf immer trennen muß von jeder musik-wissenschaftlichen Reflexion über solche Erlebnisse und ihre Gegenstände, wie sie auch vorliegender Schrift einzig Recht und Pflicht ist.

[1] Dies der Titel des § 31 in L^1 und L^2.

[2] Vgl. Stud. I S. 57, 59; s. o. S. 43, Anm. 1.

Ganze Perioden musikalischer Produktion, denen spätere Zeiten das Erstarren in bloßer quasi-Arithmetik und Logik vorwerfen, zeigen uns hiemit, was später abgestorben oder von Anfang unlebendig gewesen erscheint. Hiefür wieder als ein in sich lebendiges, d. h. aus lebensvollem künstlerischem Bedürfnis hervorgegangenes Beispiel folgende Worte des jungen RICHARD WAGNER (Ges. Schriften und Dichtungen, Bd. I: ‚Über die Ouvertüre'): ‚Die freie Entwicklung der Ouvertüre als spezifisch charakteristisches Tonstück war eben jenen Tonsetzern noch verwehrt, welche für die längere Ausdehnung eines reinen Instrumentalsatzes lediglich auf die Anwendung der kontrapunktlichen Kunst angewiesen waren; die ‚Fuge', welche vermöge ihrer komplizierten Ausbildung ihnen hierfür einzig zu Gebote stand, mußte auch für das Oratorium und die Oper als Prolog aushelfen und der Zuhörer mochte dann aus ‚Dux' und ‚Comes', Verlängerung und Verkürzung, Umstellung und Engführung sich die gehörige Stimmung selbst zurecht bringen'.

Ich habe die Reihe ‚lebend, leblos, tot' beim hinteren Ende angefaßt, weil wir bekanntlich sehr häufig aus dem negativen Begriff mit stärkerem Eindruck lernen, als aus dem uns zunächst am Herzen liegenden positiven (so wenn z. B. SCHOPENHAUER den Begriff von ‚Recht' erst als Negation des Begriffes von ‚Unrecht' will gelten lassen). Freilich stünde es in unserem Falle schlimm um den Wert, den wir auf musikalisches Leben legen, wenn wir ihn uns erst müßten einschärfen lassen durch die Flucht aus musikalischen Leichenfeldern, auf die uns die Geschichte der Musik so oft schaudernd rückschauen läßt. Wobei wir uns freilich manchen Trost zusprechen lassen erst vom wirklichen Kenner, nicht nur der Namen alter Schöpfer und Werke, sondern dieser Werke selber. Wir begrüßen dann mit um so innigerer Andacht das über Jahrhunderte hin noch Lebende, wie uns die auf einem Friedhof wachsenden Blumen inniger rühren als die eines Lustgartens. Von all dem haben wir aber für unsere jetzt ganz und gar nur theoretische, u. zw. nicht einmal wissenschaftlich historische, sondern nur psychologische und gegenstandstheoretische, also philosophische Fragestellung einzig festzuhalten die Tatsache, daß und wie wir so überaus feinfühlig sind für den Unterschied und Gegensatz zwischen Leben und Tod — wie auch noch manches jüngste, frischeste musikalische Erlebnis ‚Ältestes bewahrt mit Treue' und es mit zum Maßstab macht für ‚freundlich aufgefaßtes Neue'.

Stünden wir aber so endlich vor unserer eigentlichen Frage nach dem innersten Wesen musikalischen ‚Lebens', so stieße nun jeder Versuch, diesen Begriff mit sonst bewährten Mitteln einer Logik der Definition ein für allemal zu fassen, auf das zu jeder Zeit unübersteigliche Hindernis, daß ja gerade dem jeweilig Neuesten, Jüngsten und, wie man also meinen sollte, Lebendigsten gegenüber sich das musikalische Gefühl und das ihm nachfolgende musikalische Urteil auch der vermeintlich Berufensten kaum halbwegs haben einigen können, was von diesem musikalischen Neugebornen lebend und lebensfähig sei und was nicht. Also sogar die sonst so fruchtbare Methode des ‚Definierens aus dem Umfang' scheint uns beim Begriff ‚musikalisches Leben' — und ganz oder fast ebenso wohl auch angesichts jeden anderen wirklichen oder vermeintlichen Kunstwerkes — von vornherein im Stiche zu lassen. Und so klug ist zum Glück alle Kunsttheorie endlich doch geworden, daß sie nicht für künstlerische Werte einen Schein von Festigkeit zu erzwingen versucht, wenn das künstlerische Gefühl zu schwanken begonnen und so dem Werturteil das ihm notwendig vorausgehende Wertgefühl die zwanglos freie Aussage geweigert hat. Dennoch können aus allen Schwankkungen der ästhetischen Praxis und der dann zum Schweigen oder höchstens Stammeln verurteilt scheinenden ästhetischen Theorie die philosophischen Grundwissenschaften der ästhetischen Gefühle und Urteile noch mancherlei lernen:

§ 10. Vor allem darf der scheinbar ewig unaustragbare Streit zwischen Subjektivismus und Objektivismus in Sachen des Schönen und Erhabenen — wenn nicht ausgetragen, so doch seiner Klärung um beträchtliche Schritte näher gebracht erscheinen durch einige neueste Untersuchungen über ‚ästhetische Objektivität'.[1] Und meinerseits bekenne ich mich sogleich zum Glauben an solche Objektivität, u. zw. nicht nur an eine sozusagen ‚an sich', sondern auch an ihre wissenschaftliche Erkennbarkeit und Begründung. Ich beeile mich hinzuzufügen, daß dieser Glaube, so unbescheiden er jedem Subjektivisten scheinen wird, doch schon in sich wieder ein sehr

[1] Witasek, ‚Über ästh. Objektivität' (Zeitschr. f. Philos. u. philos. Kritik, Bd. CLVII, 1915, geht im Glauben an solche Objektivität viel weniger weit, als dann Meinong in ‚Emot. Präs.' (1917).

bescheidener ist, indem ich mir keineswegs einbilde, daß wir nun etwa durch den Begriff der ‚emotionalen Präsentation‘[1] ein Rezept in die Hand bekommen haben, mittels dessen sich die angesichts jedes neuen, eigenartigen Musikwerkes immer wieder neu entbrennenden Fieber übermäßigen Beifalles oder Mißfallens heilen oder auch nur kühlen ließen. Aber wenn wir der abstraktesten Theorie dessen, was uns letztlich zu einer Erkenntnis von Schön und Häßlich führt (— diese kürzesten, wenn auch sonst unzureichenden Schlagworte müßten, ob man sie nun streng oder lax anwendet, ja auch den Gegensatz von ‚musikalisch lebendig‘ uud ‚leblos‘ unter sich begreifen —), auch nur soviel entnehmen, daß das Schöne sich uns als solches ‚präsentiert‘ nicht auf intellektuellem, sondern auf ‚emotionalem‘ Weg, so braucht eben diese Beschreibung und Erklärung ästhetischer Tatsachen einfach richtig und wahr zu sein, und es ist schon für die unparteiische Beurteilung jedes ästhetischen Streites im allgemeinsten wie im einzelnsten mindestens so viel gewonnen, wie für politische Fragen (z. B. um die Schuld am Weltkriege) gewonnen wäre, wenn wir erst wüßten, ob wir sie zu suchen haben in Wertirrtümern und Wertverkehrungen (Perversionen) einzelnen Personen oder aber im Ethos und Antiethos ganzer Rassen oder gar ganzer Zeitalter.

Dieser nun schon fast allzu allgemein gewordenen Bejahung objektiver Maßstäbe, wie im Ethischen so auch im Ästhetischen, entnehmen wir aber für das folgende nur wieder den Maßstab zu einer nächsten, viel spezielleren Frage und glauben sie beantworten zu können aus Erfahrungen auf viel engerem und leichter zu überschauendem Gebiet: Besagen ‚lebendig‘ und ‚tot‘ in der Musik denn nicht von vornherein nur Subjektives — nämlich ob uns das Anhören dieses Walzers oder Marsches ‚belebt‘, d. h. in die Beine geht, wogegen uns ein nur lustig und lebendig sein wollender aber nicht könnender Gassenhauer höchstens zu Abwehrbewegungen reizt oder vielleicht gar unsere wirklichen Reste musikalischer Stimmung allmählich oder kurzweg tötet?

Wäre diese im Subjektiven verbleibende Beschreibung und Erklärung musikalischer Lebendigkeit ausreichend, jeder-

[1] Dies der Leitbegriff von Meinongs Akademieabhandlung 1917 [angeführt Stud. I, S. 9 ff.].

manns mehr oder minder reichliche Erfahrungen über Sein und Nichtsein von Leben in der Musik wiederzugeben und zu erschöpfen, so hätte unsere ganze Unternehmung, solches Leben innerhalb der Tongestalten[1] aufzuzeigen (wie wir ja auch das Leben ‚in' dem Tier oder der Pflanze, nicht nur in unserem subjektiven Anblick von ihnen, zu finden überzeugt sind), nicht erst das Ziel, sondern schon den Ausgangspunkt verfehlt. Die Frage nach ‚lebenden Tongestalten' wäre schief gestellt und die Antwort zurechtzurücken durch einen einzigen kurzen Griff: Alles ‚Leben' hast doch nur du, der Hörer, in dir. Und sehen wir tönend Lebendiges vom schöpferischen Genius geboren werden — nun so erlebte eben der Schöpfer seinen höchsten Augenblick; aber auch seinem Geschöpf ‚Leben' zuzusprechen ‚ist nur ein Gleichnis'.

Solchem allgemeinen Subjektivismus kann ebenso allgemein antworten nur eine Philosophie, die den Mut hat, in der ‚lebendigen Schöne' nicht nur das ‚Vergängliche' zu sehen und zu hören, sondern das Unvergängliche, die ‚Idee', die — Gestalt. — Aber ein so hoher Standpunkt will erst erklommen sein.

Wir verschieben das wieder auf Studien IV_3, wo wir die Beziehungen von Ideenlehre und Gegenstandstheorie wieder aufzunehmen schon in Studien I, 90 ff, uns vorgesetzt haben. Für jetzt sei unser Weg nur das erste Stückchen des Weges einer ‚Ästhetik von unten' bis hinauf in die Ästhetik der Gestalten und Ideen.

Wir beginnen mit der Wiedergabe von Versuchen, das Leben in der Musik zu entdecken und zu umgrenzen durch die Beziehung zwischen musikalischen Elementen und den Elementen andersartigen, nämlich physiologischen Lebens, das ja so vielen Biologen als den Umfang des Begriffes ‚Leben' überhaupt erschöpfend gilt — wogegen der Psychologe freilich sich immer wieder darauf beruft, daß das ‚psychische Erlebnis' (oder wie es ihm jetzt ohne allen Zusatz zum terminus technicus ‚Erlebnis' als gleichbedeutend mit ‚psychisches Phänomen' geworden ist) füglich doch auch etwas — und nichts Geringes — mit ‚Leben' zu tun und auf diesen Namen Anspruch habe. Ich wähle

[1] Oder wollte ein Subjektivist die oben S. 45 angeführten Worte Wagners ‚aus dem tiefsten Grunde unseres eigenen Innern . .' dahin deuten, daß er eigentlich nicht innerhalb der Beethovenschen Tongestalten ihr Leben vorfinde? In Wahrheit liegt hier nur wieder ein gewichtiges Zeugnis vor für das Zusammengehören des gebenden Objektes und des empfangenden Subjektes, das ich in der Erkenntnistheorie (nach einem schönen Worte Goethes aus seinem ‚Winckelmann') in der Werttheorie (Ps², § 66) u. a. gegen alle Subjektivisten verteidige.

zum Ausgangspunkt des Weges in das Gebiet konkreter Fälle von musikalischem Lebensgefühl eine Abhandlung über ‚Inhalt in der Musik' um so lieber, als wir in einem früheren Teil vorliegender Studien (s. o. S. 35 ff) durch den Begriff ‚Gestalt' uns auf den vieldeutigen, somit leicht irreführenden der musikalischen ‚Form' geführt sahen:

§ 11. ‚Das Inhaltsproblem in der Musikästhetik' behandelt ROBERT LACH als einen ‚Beitrag zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik' in der ‚Festschrift für Hermann Kretzschmar' (C. F. Peters. Leipzig 1918, S. 74—79). Einige Begriffe und Sätze dieser ebenso knappen wie lehrreichen Abhandlung mögen Platz finden in der Anmerkung.[1] Hier (inner-

[1] Ausgehend von KRETZSCHMARS und SCHERINGS Übertragung des Terminus ‚Hermeneutik' aus der Theologie in die Musikwissenschaft, sagt LACH: ‚Unter den Problemen der musikalischen Hermeneutik . . . nimmt den ersten Platz das Inhaltsproblem ein. Es ist das Grund- und Hauptproblem, das Problem κατ' ἐξοχήν der musikalischen Hermeneutik, es enthält sämtliche Probleme derselben und damit sozusagen diese selbst in ihrem ganzen Umfang in nuce in sich, insofern die Aufgabe und Bestimmung der musikalischen Hermeneutik — stets im Sinne der von den beiden eben genannten Gelehrten gegebenen Vorschläge und Anregungen aufgefaßt — eben keine andere ist als die: die im musikalischen Kunstwerke zum Ausdruck gelangenden ästhetischen Absichten und Ideen ‚in denkbar größter Fülle und Plastik zum Bewußtsein zu bringen und damit dem Genießenden möglichst große psychische Resonanz zu verschaffen'. . . . Gibt es nun wirklich allgemeine, objektive und exakt-wissenschaftliche Kriterien, die es ermöglichen, ganz unabhängig von den in der Psyche des Betrachtenden bezw. Genießenden oder Untersuchenden liegenden subjektiven Gefühlsmomenten, einen über jede Gefahr subjektiven ‚Hineintragens' und ‚Dazuphantasierens' hinaus entrückten, rein tatsächlichen, realen und jederzeit experimentell nachweisbaren, unverrückbar feststehenden Zusammenhang zwischen dem ästhetischen Ausdruck, bezw. den ihn fundierenden formalen Darstellungsmitteln, und der hierdurch beim Genießenden ausgelösten psychischen Wirkung festzustellen und ihn wissenschaftlich zu formulieren . . ?' Hier darf uns, die wir Psychologie und Gegenstandstheorie scharf auseinanderhalten, der Hinweis auf einen ‚unverrückbar feststehenden Zusammenhang' um so mehr interessieren und erfreuen, als LACH selbst nicht nur der psychologischen, sondern sogar der physiologischen Seite der musikästhetischen Tatsachen vorwiegend oder ausschließlich nachzugehen scheint. Nächste Aufgabe also wäre auch hier, den rein gegenständlichen, vom Psychischen und Psychophysischen unabhängigen Bestimmungsstücken der Tongestalten als solcher nachzuspüren, damit wir erst dann ihre Zuordnung zu ebenso autonom zu beschreibenden Bestimmungsstücken der psychischen und physischen

halb des Textes) führe ich nur solche an, zu denen ich einige Zusätze zu machen habe, u. zw. nur im Hinblick auf unsere

Bedingungen für das Realisieren jener tonal-idealen Gebilde nach den sonstigen Methoden der Psychophysik festlegen können. Ein Arbeitsplan hiefür wäre dann verzeichnet durch LACHS Gruppierung ‚der musikalischen Ausdrucksmittel nach der innerlichen Verschiedenheit ihrer Materie in etwa folgende fünf Gruppen: 1. Tonschatz und Melos (inklusive Kontrapunktik). 2. Dynamik und Phrasierung. 3. Rhythmus. 4. Harmonik. 5. Instrumentation (Vokal und Instrumental im wörtlichsten Sinne)'. Indem LACH im übrigen ‚die von Herbert Spencer aufgestellte Theorie vom Ursprung der Musik' ablehnt, läßt er ihm doch das eine Verdienst, ‚als erster [?] auf die physiologische Tatsache hingewiesen zu haben, daß die Höhe und Stärke des durch eine Phonation erzeugten Lautes oder Tones dem Intensitätsgrade, der diese Phonation, bezw. die sie bedingende Muskelkontraktion des Kehlkopfes als Reflexbewegung auslösenden Erregung, gerade proportioniert ist'. Wobei ‚der Phonationsakt, also die Kontraktion der Kehlkopfmuskulatur, nur eine unter zahlreichen Reflexbewegungen des Organismus auf einen durch einen (äußeren oder inneren) Reiz ausgelösten Erregungszustand ist'. —

Hier also möchte ich wieder zur Überlegung einladen, ob wir das unbestrittene Zusammengehen der Stärke, von den Muskelkontraktionen und Schallintensität, ja bis zu gewissem Grade auch der Tonhöhe, nur als eine sozusagen äußere Tatsache hinzunehmen haben, oder ob nicht die tiefere Beziehung zwischen beidem darin zu suchen und zu finden ist, daß beiderlei Intensitäten, die physische der Muskelarbeit und die psychische des musikalischen Aus- und Eindruckes, eben auf eine tiefere (vielleicht sogar in metaphysischer Tiefe liegende) Identität des Physischen und des Psychischen (ja des Gegenstandstheoretischen und Metaphysischen) hindeuten. Da ich sonst kein Anhänger der psychophysischen Identitäts-, sondern der Kausalitätstheorie bin (wie eingehend in § 17 meiner Ps^1 und noch viel ausführlicher in Ps^2 gesagt und begründet wird), so bedürfte die Überprüfung einer solchen ‚Identität' allergrößter Vorsicht und ich verschiebe sie daher unter die Restfragen der Studien IV_1. Aber aus dem Metaphysischen wieder ins unmittelbar erlebbare Musikalische zurückübersetzt: Bekanntlich ergreift uns ja z. B. an einem mit höchster Kraft erschallenden Verzweiflungsschrei nicht ein Hinausdenken über die tonale an eine muskulare Intensität; sondern weil wir intuitiv erfassen, daß in der gehörten Stärke sich der ganze Mensch äußere, fühlen auch wir uns durch das Gehörte viel tiefer als nur im Gehör erschüttert. Wieder haben wir hier angesichts der Theorien, wie sie SCHOPENHAUER als die einer Sonderstellung der Musik innerhalb der Künste aufgestellt und wie sie RICHARD WAGNER (am eingehendsten in seinem ‚Beethoven') übernommen hat, Restfragen auch dieser und der ihnen widerstrebenden Musiktheorien an die Metaphysik (Stud. IV_4) vorzumerken. Aber wie dann auch die Antworten

gegenwärtige Frage, wie es kommt, daß uns ein Teil des Tönenden wie Leben anmutet, und ob das nur physiologisches Leben sei.

---

einer möglichst trocken wissenschaftlichen Metaphysik ausfallen mögen, so wird sie doch nie mehr hinweggehen dürfen über die nun auf breitesten Grundlagen künstlerischer Erfahrung unumstößlich bewährte Wahrheit, daß uns erst ‚der tönend bewegte Mensch‘ selbst jenes lebensvollste Ganze darstelle, das kein anderer so deutlich und kraftvoll als höchstes Gebilde aller Kunst (des zeitlos zu verstehenden ‚Kunstwerkes der Zukunft‘) verkündet hat wie Richard Wagner. Ihn bestätigt also auch die von Nietzsche gegebene, von Lach angeführte Deutung des musikalischen Motivs als ‚Klanggebärde, Klanggeste‘. —

Ich wünsche und hoffe, daß sich unsere einstweilen noch recht fremdartig klingenden Bemühungen, neben der Psychologie auch der Gegenstandstheorie und insbesondere der gegenstandstheoretischen Gestalttheorie Beachtung und allmählich Anwendung seitens der Musiktheorie zu erringen, wirksamen Anstoß empfangen u. a. noch durch folgende Anregungen Lachs (S. 76) über ‚dieselbe Einfühlung, dasselbe sozusagen Anthropomorphisieren, das wir als das Grundelement aller ästhetischen Wirkung musikalischer Ausdrucksmittel beobachten können‘, wobei ich (mit meiner — aufrichtig gesagt — Abneigung gegen bloße ‚Assoziationspsychologie‘ und Vorliebe für eine größtenteils erst zukünftige ‚Gestaltpsychologie‘, s. o. S. 13) etwas Anstoß nehme an dem einen Satz (S. 76), daß nur ‚assoziativ in uns die analoge Stimmung ausgelöst wird‘; weil ich eben glaube, daß die ‚Stimmung‘ tiefer sitzt und geht, als bloße ‚Assoziation‘. Wogegen auch nach meiner Meinung ganz richtig (S. 77) die Rede ist von ‚der Assoziation gewisser traditionell-altvererbter klangsymbolischer Vorstellungen (man denke an den „pastoralen“ Charakter der Oboe und des Klarinetts — als moderne Nachfolger und Ersatzmittel der Hirtenschalmei früherer Zeiten! — an das zum Symbol kriegerischer und heroischer Musik gewordene Schmettern der Trompeten‘ . . .).

Wie klein erscheint und ist aber das gegenüber allem, was Lach S. 78/79 sagt über das ‚Ethos des Werkes bezw. seines Schöpfers, z. B. den gewaltigen, in titanischem Trotz über dem in eiserner, unerbittlicher Wucht einherschreitenden basso ostinato sich aufbäumenden Schluß des 1. Satzes der IX. Symphonie‘. — Hier nun würde vor allem das seit einiger Zeit wieder öfter und öfter zu vernehmende Wort Ethos dazu einladen, sich zu besinnen auf den vollsten Begriff, der jenen edlen Namen verdient. Schwerlich würden wir dabei auskommen mit bloßer Physiologie, sondern wenn wir schon nicht gleich die ganze Ethik und ihre Beziehungen zur Ästhetik heranziehen wollen (hierüber erst in Stud. IV_2), würde uns den Ausgangspunkt der Analyse eine von Physiologie unabhängige Psychologie bieten zur Deutung des Wortes ‚Ethos‘ im allgemeinen und z. B. ‚Ethos der IX. Symphonie‘ im besonderen. —

Lach ist überzeugt, ‚daß auf sämtlichen Gebieten der musikalischen Formenlehre die Prinzipien des musikalischen Ausdruckes sich

---

Es trifft sich schön, daß gerade dieses Werk (das Hanslik ebensowenig zu ‚goutieren' erklärte wie sonstige Beziehungen zwischen Musik und Gefühl) nun als vorbereitendes Beispiel untersucht wird mit denjenigen Mitteln wissenschaftlicher Psychologie, mit denen auch ich zu arbeiten gewöhnt bin; nämlich von Richard Meister in seiner Abhandlung ‚Die Bedeutung der Leitmotive im Drama' (Bayreuther Blätter, 41. Jhg. 1918). Dem diese besonderen Gebilde behandelnden Abschnitt ‚IV. Die Umbildung der symphonischen Themen zu Leitmotiven. Wagners Lehre von der „Ahnung und Erinnerung" gehen vorher die allgemeinen Untersuchungen über ‚I. Die Bedeutung der symphonischen Themen, II. Das ästhetische Grundgesetz der Verbindung von Dichtung und Musik, III. Die Aufgabe der Musik im Drama'. Von den theoretischen Ausgangssätzen Richard Meisters seien hier die folgenden mitgeteilt, namentlich weil sie Belege bilden zu der Auffassung von dem Primat des Emotionalen gegenüber dem Vorstellen, dem ich in Studien IV_1 eine grundsätzliche Erörterung über ‚primemotionale und primintellektuelle Phänomene' widme (behufs Prüfung von Schopenhauers ‚Primat des Willens im Selbstbewußtsein'). Dazu kommen dann einige mir sehr willkommene Bestätigungen meiner Auffassung des Verhältnisses von Musik und ‚Leben'. Meister sagt u. a.: ‚Vergegenwärtigen wir uns, was wir etwa in einem bestimmten Augenblicke in unserem Bewußtsein vorfinden, und sehen wir von allem ab, was sich an Wahrnehmungen und Vorstellungen von äußeren Gegenständen und an gegenständlichen Inhalten, die wir beurteilen, auf die sich unser Fühlen und Wollen richtet, darunter findet, so wird unser Bewußtsein durch dieses Absehen von allen gegenständlichen Inhalten keineswegs inhaltslos. Es bleibt vielmehr noch ein reicher Inhalt übrig, der unser Streben und Drängen, Verlangen und Begehren, unser Wünschen und Wollen, kurz all unser inneres Tun und Leiden umfaßt. Ich will für diese Gemütsseite unseres Bewußtseins den Ausdruck emotionale Erlebnisse festhalten. Suchen wir nach einem allgemein bezeichnenden Ausdruck für diese emotionale Seite unseres Bewußtseins, so bieten sich uns nur die zunächst etwas unbestimmten Worte Leben und Bewegung dar. Beide zusammen nun können annähernd diese innere Seite unseres Bewußtseins verdeutlichen; denn wir erleben sie jederzeit als fortschreitende, lebendige ‚innere Bewegung', die bald beschleunigt, bald gehemmt, bald vorwärtsdrängend, bald zurückhaltend, bald gehoben, bald bedrückt, bald schmerzlich, bald lustvoll, jederzeit aber als der eigentliche Träger des Lebens in uns abfließt. Dieser Ablauf unseres Gemütslebens und nichts anderes ist der Inhalt der Musik und Musik als Ausdruck ist das dem Gehör zur sinnlich-anschaulichen Auffassung gebrachte Abbild des Gefühlsablaufes.'

bei näherer, genauer Betrachtung in letzter Linie auf Momente rein physiologischer Natur zurückführen lassen, rein physiologische Tatsachen und Beobachtungen, von denen aus dann die Überleitung auf biologisches und entwicklungsgeschichtliches Gebiet sich von selbst als die nächste logische Folge und notwendige innere Ergänzung ergibt'.

Was ich dann in Studien IV_1 zu sagen versuche über die verhältnismäßige ‚Festigkeit' des im Emotionalen sich notwendig findenden Intellektuellen, wird zu vergleichen sein mit Meisters Worten über verhältnismäßige ‚feste Formung von gestaltlich greifbaren und geformten Gefühlen und Affekten'. Hiezu dann die schönen Schilderungen, ‚wie der erste Satz der IX. Symphonie mit einer Stimmung dumpf wühlender Unruhe einsetzt, die in allmählich sich steigerndem Drängen den Eintritt des machtvollen und zugleich niederdrückenden Themas der Resignation vorbereitet, wie dieses Thema, einmal gefaßt und geformt, immer wiederkehrt, seine Wirkung vertiefend und verbreiternd, bis es in dem grandiosen Unisono des Schlusses in seiner Ausstrahlung auf unser ganzes Gemüt dieses überwältigend und unbestritten beherrscht'. . . . ‚Ob die Resignation am Schluß des ersten Satzes der IX. Symphonie die Resignation des Menschenherzens ist, das an der Sehnsucht nach dem Glück verblutet, oder des Denkers, der die Unzulänglichkeit alles menschlichen Erkennens und Suchens nach Wahrheit erfahren muß, oder des Menschenfreundes, der angesichts der unabsehbaren Leiden in der Welt verzweifelt, oder des Weltverbesserers, der an dem Widerstand der stumpfen Welt scheitert — dies bleibt durch die Musik völlig unbestimmt. Hier ist der Punkt, wo die Musik zur Dichtkunst führen muß, wenn es sich darum handelt, einen vorstellungsmäßigen Inhalt zur Darstellung zu bringen. Dadurch unterscheiden sich die Elemente des musikalischen Ausdruckes, die Motive, von den Elementen des dichterischen Ausdruckes, den Sätzen; nur den letzteren eignet vorstellungsmäßige Bestimmtheit, den ersteren eignet nur dynamisch-emotionale Bestimmtheit, d. h. sie drücken ein Moment des Gefühlsablaufes aus, das seiner Stärke, sowie dem Tempo und der Art seines Ablaufes nach bestimmt ist, dem aber vorstellungsmäßige Bestimmtheit durchaus abgeht. . . . Ein Motiv, wie die Schlußtakte des ersten Satzes der IX. Symphonie, erscheint geradezu als ein Symbol von Menschenlos und Menschenschicksal aufgerichtet'.

Doch erwarte der Leser von Meisters Untersuchung nicht etwa nur solche Ausdrücke tiefer Eindrücke von erhabensten Musikwerken, wie sie seitens Unempfänglicher (z. B. Hanslicks) so leicht abgetan werden als müßiges Ästhetisieren. Sondern auch wer, wie diesmal wir, vor allem nur auf psychologisch haltbare elementarste Begriffe dringt, wird sich belohnt sehen durch Analysen von Leitbegriffen wie ‚Affekte und Stimmungen'. — Noch vieles wäre zu bemerken zu Meisters ‚Nur den Sätzen [hier im Sinne von Bolzanos ‚Sätzen an sich' und Meinongs ‚Objektiven'] eignet vorstellungsmäßige Bestimmtheit'.

Wäre also im musikalischen ‚Leben‘ nur das Symbol (ein ‚Als ob‘) physiologischen Lebens zu erkennen? Aber hier ganz abgesehen von der psychologischen und metaphysischen Grund- und Riesenfrage eines ‚Parallelismus‘ oder gar einer ‚Identität‘ von Physischem nnd Psychischen würde man doch LACHS tiefste Überzeugung gewiß mißverstanden haben, wenn man in den physiologisch buchstäblich verstandenen ‚tönenden Gesten oder Klanggebärden‘ (z. B. den Spannungen und Bewegungen der Kehlkopfmuskulatur) schon das Wesen des musikalischen Erlebnisses gefunden zu haben meinte. Müßte man da doch vorher sich anheischig gemacht haben, auch ‚das Ethos des Werkes bezw. seines Schöpfers‘ (S. 78) aus der Sprache der Ethik und Psychologie in die der Physiologie übersetzt zu haben. Mag das der Parallelist oder Monist für seine Person wagen, so ist von einem solchen Unternehmen doch unabhängig, was LACH letztlich als den ihm außer Zweifel stehenden ‚Inhalt‘ musikalischen Lebens festhält. Meinerseits schließe ich mich diesem nicht nur in allem Wesentlichen ganz an, sondern glaube trotz meiner musikalischen Unerfahrenheit wenigstens als Psychologe gerade auch die physiologischen Einzelbelege (z. B. RIEMANNS Hinweise auf die ‚normalen Schlagzeiten‘ und die mittlere Pulsgeschwindigkeit, sowie das Minimum 40, das Maximum 130 für die Grenzen der Tempi und viele ähnliche Beispiele) für die Deutung des Eindruckes von ‚Leben‘ in der Musik vielleicht doch etwas intimer deuten zu hönnen, nämlich in der Richtung einer Frage, die ich knüpfe an LACH's These (S. 76): ‚So ist denn das Melos in Wahrheit, buchstäblich und wörtlich, das, als was NIETZSCHE mit genialem Blicke das musikalische Motiv erkannt hat: eine Klanggebärde, eine Klanggeste. So wie der erregte Mensch, um seine Emotion ‚abzureagieren‘, mit Händen und Füßen gestikuliert, seine Erregung im Mienenspiel verrät usw., so gestikuliert, d. h. reagiert er auch mit der Kehlkopfmuskulatur und der höhere oder niedere emotionelle Intensitätsgrad gibt dann das Ausmaß der stärkeren oder schwächeren Muskelkontraktionen und damit der Höhe oder Tiefe der durch die so aufgelöste Phonation produzierten Laute oder Töne; die Aufeinanderfolge dieser ‚tönenden Gesten‘ oder ‚Klanggebärden‘ aber in ihrer einheitlichen Verbindung ist dann eben nichts anderes als das Melos‘.

Sollte aber hier nicht doch eine noch intimere Beziehung (wenn auch diesmal nicht sogleich ‚Gestalt‘) vorliegen, als zwischen dem bloßen Grad, dem quantativen (intensiven) Ausmaß der Emotion einerseits, andrerseits einer Muskelkontraktion und mit dieser wieder einer (qualitativen) Tonhöhe?

Bekanntlich stehen wir schon mit der tatsächlichen Beziehung zwischen einer gegebenen Tonhöhe und der ihr zugeordneten Schwingungszahl vor etwas für unsere gegenwärtige und leider wahrscheinlich (wenn auch nicht gewiß) für alle

künftige Erkenntnis schlechthin Letztem, einem ‚letzten Gesetz'. Ist uns doch schlechthin sogar schon alle Einsicht verschlossen, warum denn der steigenden Reihe der Schwingungszahlen die steigende Reihe der Tonhöhen zugeordnet ist und warum nicht eine fallende (Ps § 23), oder warum den ebenfalls steigenden Ätherschwingungen nicht eine ebenfalls beiderseits offene, sondern hier die in sich zurückkehrende Farbenempfindungsreihe von Rot bis Violett = Blau-Rot. — Und dennoch mutet uns eine steigende Tonhöhenreihe wenigstens analog an wie eine steigende Schallstärkenreihe — warum nicht auch hier umgekehrt? Wieder eine Frage, die uns auf die schmale Grenzscheide zwischen nur empirisch und apriorisch Einzusehendem führt (worüber einiges in meiner Ps § 27 über ‚Analogien von Empfindungen'[1]).

Was mir hier vorschwebt als ‚intimere Beziehung' z. B. zwischen der ‚Klanggeste' (des Kehlkopfes) einerseits, der Höhe und Stärke des gesungenen Tones andrerseits, kann ich hier nur andeuten durch die theoretisch mehr als gewagt scheinende und praktisch vielleicht doch wie selbstverständlich behandelte Analogie zwischen steigender Höhe und steigender Stärke. Ist es so und wie kommt es, daß es uns doch viel näher liegt, dem Stärker- das Höherwerden ähnlicher zu finden als ein Tieferwerden? Die Geschichte von dem höchst Unmusikalischen, der das Herabsteigen der Tonhöhe des liturgischen *Ite missa est* ersetzen zu können meinte durch ein lautes Anfangen und immer Schwächerwerden, mutet uns zwar komisch an. Aber wir begreifen das noch besser, als wenn er Crescendo gesungen hätte. Muß also zwar die Theorie bestehen auf dem schärfsten Auseinanderhalten zwischen Tonhöhe und Tonstärke, allgemein: zwischen Qualität und Intensität, so läßt sich doch nur der musikalischen Praxis ablauschen, inwieweit sie sich nicht mehr hinwegsetzen darf über die Gesetze jener gegenständlichen Kategorien Qualität und Quantität (in letzterer die Intensität mit eingeschlossen), sondern sogar neue Gesetzmäßigkeiten eines feineren Konkommittierens von Reihen der Empfindungsmerkmale

[1] Über die hieher gehörigen *Auditions colorées* liegen zwei sehr reichhaltige und feindurchgeführte Untersuchungen Lachs vor (‚Über einen interessanten Spezialfall von ‚Audition colorée' [Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IV. Jhg., 1903, pg. 589—607] und ‚Vom Farbenhören' [Österr. Arbeiter-Sängerzeitung 1911], Nr. 11), die ihm Gelegenheit gaben, die Methodik ebenso einer beschreibenden wie erklärenden Behandlung scheinbar ganz heterogener Gebiete wie Ton und Farbe allseitig zu betätigen. — Ganz nebenbei: Sollten Ton und Farbe noch heterogener sein als Ton und Leben, genauer gesagt: Tongestalten und lebende Gestalten?

der einen und der anderen Gattung zu ästhetischen Werten auszuprägen vermag.

Gehen wir von Empfindungen zu Gefühlen über, so genüge die eine These LACHS (S. 77), ,daß auch die für die ästhetische Wertung und Deutung der Harmonien maßgebenden Spannungs- und Lösungsempfindungen in letzter Linie auf Momente rein physiologischer Natur (die für die verschiedenen Typen konsonierender und dissonierender Harmonien charakteristischen Schwingungszahlen und Verhältnisse, so wie die ihnen korrespondierenden psychophysiologischen Apperzeptionsbegleiterscheinungen) zurückzuführen sind', den theoretischen Psychologen wieder zu Fragen zweiter Ordnung anzuregen: Sind es hier wirklich noch ,Spannungs- und Lösungsempfindungen' oder sind ,Spannung und Lösung' wie WUNDT und LIPPS wollen, schon eine eigene zweite Dimension der Gefühle, die diese beiden Psychologen der alten (z. B. auch KANTscher, vgl. K. d. U.) Dimension Unlust — Lust (nebst einer dritten ,Erregung und Beruhigung') zur beschreibenden Gefühlsmannigfaltigkeit nötig gefunden haben?

Das und warum ich diese Ansicht WUNDTS, LIPPS u. a. nicht teile, vgl. meine Ps² § 10 und § 59. Wohl aber glaube ich, daß gerade in dem Element ,Spannung' wirklich etwas wie ein Verzweigungspunkt von Empfindungs- und Gefühlsmannigfaltigkeiten vorliegt (einiges hierüber in Ps² § 26 — anderes in meinen oft wiederholten Klagen darüber, daß die bisherige Mechanik über den ,Bewegungen' die mechanischen Spannungen fast immer vernachlässigt hat, denn sonst müßte es gerade in einer ,bloß beschreibenden' Mechanik neben oder nach der Phoronomie längst eine ,Tononomie' geben — worüber einiges in meiner Physik §§ 2 und 14). — Was aber auch solche bis auf letzte, allerletzte Elementaranalysen zurückgehende Blicke über die Grenzen zwischen psychischen und physischen Phänomenen nach den Ansprüchen allertrockenster Theorie bestätigen oder künftig noch anders darstellen mögen — man wird in LACHS kurzer Mitteilung schon genug feste Anhalts- und Ausgangspunkte finden, von denen aus sich der Eindruck des Lebendigen im Musikalischen zuerst nachfühlen, dann einfühlen und zuletzt innerhalb engeren oder weiteren Grenzen auch einsehen läßt. Ich muß es mir versagen, alle hiefür einschlägigen Stellen aus dieser kurzen Abhandlung hier noch weiter zu verfolgen, und gestehe offen ein, daß ich den größten Teil des von Musiktheoretikern und Musikpraktikern an musikästhetischer und musikpsychologischer Literatur für diesen Gegenstand vielleicht schon längst Geleisteten eben einfach nicht kenne. Jüngeren Kräften mag aber

vielleicht die in meiner Psychologie sonst eingehaltene Richtung auch gangbare Wege von neuer Seite her in dieses mir überaus dankbar scheinende Gebiet weisen. Ich dagegen will hier nur noch einige Schritte auf einem um so weniger begangenen, ja vielleicht überhaupt ungangbaren Wege versuchen, dessen Ungewöhnlichkeit ich sogleich eingestehe durch die zwei ungewohnten Namen[1]

VII. Melodobjekte und Melodobjektive.

§ 12. Was diese durchaus nur versuchsweise eingeführten zwei Verbindungen der drei Wörter Melodie, Objekt und Objektiv[2] besagen wollen, ist vor allem nicht: erstens die Beschränkung, daß es nicht außer den zwei hiemit unterschiedenen Arten von Melodien vielleicht oder sogar wahrscheinlich (s. u. S. 64) noch dritte, vierte . . . Arten gebe oder geben könne. Zweitens brauchen diese Arten, wenn es sie gibt, nicht einander einfach logisch beigeordnet zu sein (— von ästhetischer Bei- oder Überordnung bis zur Entscheidung solcher gegenstandstheoretisch-logischer Vorfragen natürlich noch gar nicht zu reden). Was ich dagegen durch jene zwei neuen Namen anregen möchte, ist eine Überlegung ähnlicher Art in Sachen der Tongestalten, wie sie schon in Studien I (S. 58—70) angeregt waren durch Cossmanns Gegenüberstellung zweier Reihen biologischer Begriffe, von denen z. B. das Adjektiv ‚organisch' ein Objekt, das Verbum ‚leben' ein Objektiv bedeutet.

Was der letztere von Meinong 1901 neu geschaffene Begriff und Terminus ‚Objektiv' seinerseits innerhalb der Gegenstandstheorie und

[1] Sie fielen mir ein am 5. September 1918, als ich in der Abhandlung von K. C. Schneider ‚Der praktische Wert der Philosophie. I. Gegenstandstheorie' (Mitteleuropa als Kulturbegriff. Halbmonatsschrift für Zukunftskultur 1918/19, Heft 13/14, S. 407) die Worte las: ‚Das Objektiv ist nur ein Denkschema, ein ideales, rein geistiges Gebilde, das seit Ewigkeit, als Wesen vernünftigen Denkens überhaupt, in sich selbst beschlossen, parat liegt . . .'

[2] Meinong, Emot. Präs. [s. o. S. 48] S. 110 ff. erinnert an sein früheres ‚Ahnen', daß ‚Objekt' und ‚Objektiv' keine vollständige Disjunktion gewesen sei. Vielleicht stellt sich künftig das hier ganz vorläufig und unverbindlich ‚Melodobjektiv' Genannte als ebenso *sui generis* heraus, wie die ‚Begehrungs- und Fühlgegenstände' (a. a. O. S. 110, später, S. 113 ff. ‚Desiderative und Dignitative') ‚augenscheinlich weder Objekte noch Objektive' sind.

dann der Logik und Erkenntnistheorie bedeutet, brauche ich hier nicht nochmals in Erinnerung zu bringen, nachdem schon in Stud. I das Allernötigste hierüber in einigen Beispielen gesagt ist (z. B., ‚daß es keine Ruhestörung gegeben habe' ein Objektiv — ‚Ruhestörung' ein Objekt). Diejenigen freundlichen Leser aber, die vielleicht diese Studien II nur zur Hand genommen haben, weil sie in ihrem Titel ‚Tongestalten und lebende Gestalten' eine ihnen von vornherein plausible Analogie angekündigt fanden, und die, gleichviel, ob sie nun zufällig mehr das musiktheoretische oder mehr das biologische Glied der Analogie fachgemäß interessiert, denen dagegen jene gegenstandstheoretischen, also allgemein philosophischen Interessen ferner liegen, werden ja wohl auch schon aus dem wenigen, was ich nun an Beispielen von Melodobjektiven beibringe, Sinn und Absicht ihrer Hervorhebung gegenüber bloßen Melodobjekten unschwer entnehmen — falls nur diese ganze Unterscheidung selbst eine objektive, d. h. hier einfach wieder: in der Natur melodischer Gebilde begründete Grundlage haben.

Ich behaupte nicht, daß, sondern frage nur, ob manche Melodien ein Superplus andern gegenüber voraushaben — mehr oder weniger ähnlich dem Superplus des ‚A ist' gegenüber dem bloßen A (z. B. A das Objekt: Sonne; ‚daß A ist' oder ‚A ist B' das Objektiv: die Sonne existiert, Existenz der Sonne, die Sonne leuchtet, Leuchten der Sonne).

Sollte es also nicht von vornherein ein Irrweg sein, auf dem wir innerhalb des unermeßlichen Gebietes wirklicher und möglicher Melodien ein besonderes Gebiet zu entdecken hoffen, das dann unter dem Namen der Melodobjektive mehr oder weniger scharf abgegrenzt wäre gegen alles andere Melodische, so können wir diesen Weg in zwei Richtungen gehen: Entweder von diesen anerkannten und bisher allein bekannten und beachteten, den Melodobjekten, zu den neu zu entdeckenden Melodobjektiven — oder aber:

Wir versetzen uns mit einem kühnen Sprung mitten in dieses neue Gebiet, u. zw. sogleich auf einen seiner höchsten Gipfel und schauen von da vergleichend herab auf jene anderen niederen Gebilde, denen etwas wie ein Superplus ähnlich dem der Objektive über die Objekte eben nicht zukommt. Wir wagen diesen Sprung in die Höhe schon aus einem bewährten Grunde der allgemein logischen Methode, nämlich dem, daß, wo es Gebilde höchster Art innerhalb einer Gattung zu beschreiben gilt, wir besser sogleich mit diesem höchsten beginnen (z. B. mit der Evidenz gegenüber der Evidenzlosigkeit.

mit erhabenen Religionen gegenüber primitiven), weil die umgekehrte, allerdings viel allgemeiner beliebte Methode des Ausgehens vom Primitivem ja doch schon die stillschweigende Voraussetzung enthält, aus dem Primitiven müsse sich auch das Höchste ergeben, irgendwie sich ableiten, ‚entwickeln' — alles Hohe müsse sich auf Niederes ‚zurückführen' lassen; was ja dann eben oft gerade die Streitfrage ist. — Näheres über diese mir allein sicher scheinende regressive Methode in empirischen Wissenschaften in Stud. IV_4 (zur Metaphysik).

Ein solches höchstes Beispiel von Melodie ist mir und heute wohl schon den Meisten der Anfang des dritten Satzes von Beethovens IX. Symphonie. Diese Tonlinie vom 3. bis 24. Takt läßt sich natürlich ebensogut wie jedes harmlose Liedchen, also auch für manche theoretischen Zwecke ausreichend, beschreiben als eine ‚Summe (Aggregat) von Tönen' und dazu die von diesen Tönen fundierten ‚Tongestalt'. Diese Gestalt ist dabei schon wieder so deutlich gegliedert, daß wir Gegenstände nicht nur zweiter, sondern auch noch höherer Ordnung vernehmen. Aber reicht auch die sinnigste und tiefsinnigste, feinfühligste Gliederung und Phrasierung jener Linie aus, um uns das in bloßen Vorstellungen erster, zweiter und höherer Ordnung wiederzugeben, was wir erlebt haben, wenn wir uns wie in einem langen und tiefen Atemzug jenes bis dahin wohl ganz unerhört langatmige Melos (mit vielleicht unhörbarer Stimme) selber gesungen hatten? Keineswegs wollen wir mit dieser Frage rühren an Geheimnisse des Gemütslebens, das seinen Ausdruck in diesen und in andern Teilen von Beethovens letzter Symphonie gesucht und gefunden hat (Oelzelt[1] sagt schön, durch diese Symphonie habe Beethoven ‚seinen Gottesbeweis in Tönen geführt').

Aber auch wenn wir nicht untertauchen in Tiefen, die dem kühlen Intellekt, dem Vorstellen, Annehmen und Urteilen ohne alles Fühlen, Wünschen und Wollen, für immer entrückt bleiben, dürfen wir das hiemit in seiner Gänze schon unbeschreiblich, unsagbar Gewordene immer noch fühlend anhören und denkend anschauen und uns fragen, was das heiße: ‚Diese Melodie hat mir etwas zu sagen?' Und unzähligen anderen Melodien, die uns etwas, wenn auch nur wenige so unsagbar viel, zu sagen haben, steht dann gegenüber eine Überzahl von Tonfolgen, denen wir keineswegs das Lob versagen, Melodien, u. zw. vielleicht sogar sehr melodiöse zu sein und die uns doch nichts oder weniger als nichts zu sagen haben.

[1] In dem Buche ‚Über Phantasievorstellungen' (1889, vgl. Stud. I. S. 7) S. 22.

Da wir mit dieser Frage an der Schwelle desjenigen Gebietes stehen, auf dem sich die endlosen Kämpfe um die höchsten musikalischen Werte abgespielt haben und solange abspielen werden, als überhaupt noch wirkliche oder angebliche Musik produziert und vernommen wird, so müssen wir es uns ganz ausdrücklich versagen, auf dieses Kampfgebiet uns hinüber zu begeben von dem neutralen, möglichst elementaren Gegenstand, — nämlich den gestalttheoretischen Fragestellungen und Lösungsversuchen, auf die sich ja diese ganzen Studien II von vornherein beschränkt haben.

Also nur Fragen und höchstens allererste Ansätze zu Antworten. Aber damit nicht auch die Fragen als allzu uninteressant sogleich wieder verhallen, setze ich von Antworten, die ich längst mehr im Herzen als schon klar im Kopf getragen hatte, nur soviel hierher, daß vielleicht jüngere Kräfte Lust bekommen, auf diesem Gebiet weiter zu säen und zu ernten.

Ich habe jene erhabene Melodie aus dem dritten Satz der IX. Symphonie als bisher einziges Beispiel genannt, das einen Leser vielleicht mehr erraten als erkennen und günstigenfalls mitfühlen lassen wird, was sich mir aus jener Melodie aufdrängt als ein ähnliches Mehr gegenüber einer bloß wohllautenden Tonfolge, wie ein Objektiv mehr ist als ein bloßes Objekt. — Nun stelle ich neben die drei ersten Töne jener Melodie, d. h. neben die zwei ersten Tonschritte: eine Quart abwärts, einen Halbton aufwärts, als zweites Beispiel die völlig gleichen drei Töne oder zwei Tonschritte aus dem Anfang von Walthers Preislied. Auch dieses sagt jedem etwas und viel einschmeichelnder als jenes weltentrückte Adagio. Beide[1] Melodien stimmen uns schon

[1] Als ein drittes und viertes Beispiel von Ausdrucksfähigkeit der Musik bis in Feinheiten der Gedanken, die über bloßes Vorstellen (Objekte) schon deshalb offenbar hinausgehen, weil das in ihnen betonte temporale Moment [Stud. I, S. 59 ff.] ja den Urteilen (Objektiven) vorbehalten scheint, führe ich zwei Stellen aus der Musik zu Worten Sieglindens im ersten Aufzug (‚Die Walküre‘) an. Ich brauche nicht die Noten hieher zu setzen, bitte aber den Leser sich die Töne genau zu vergegenwärtigen, ob er auch aus ihnen oder nur aus den Worten jene eigentümlichen Zeitbestimmungen heraushört:

‚Gäste kamen und Gäste gingen‘ — zwei erzählende Imperfekta — wie wunderbar aber auch in der überaus schlichten Singmelodie, geradezu etwas wie ein erzählender Aorist! Ja, zusammen mit dem durch die Wörter ‚kamen — gingen‘ (freilich auch schon wieder Vorstellungen), der Musik deutlich Vorgezeichneten sogar eine tönende *consecutio temporum*. — Dazu als viertes Beispiel die Stelle in der Erkennungsszene:

durch ihre Anfangstöne zu einem tiefen seelischen Atemholen; aber wie weltenweit verschieden sind auch diese Stimmungen — einig beinahe nur darin, daß sie eben jede in ihrer Art schon unsagbar mehr erleben lassen, als eine bloß ‚schöne Melodie'.

Überlassen wir das Fühlen dieser Erhabenheit und Schönheit nun ganz dem künstlerischen Erleben und ziehen wir uns ganz zurück auf die nachsinnende Beschreibung der melodischen Gegenstände, die uns solche Stimmungen das eine und das andere Mal hat erleben lassen, so eröffnet uns wieder der an sich scheinbar dürftige (und auf alle Fälle äußerst nüchterne) Leitbegriff des ‚Objektivs' doch sogleich wieder einen aufklärenden Ausblick auf eine in sich unbestrittene und gar nicht mehr dürftige, sondern selber wieder unabsehbar reiche Mannigfaltigkeit von Gebilden. Nämlich jetzt in die volle Mannigfaltigkeit denkbarer Objektive, d. h. die Mannigfaltigkeit möglicher Urteils- und Annahmen, also nach Witaseks und Meinongs Wortgebrauch[1] aller ‚Denkgegen-

‚Laß mich der Stimme lauschen: mich dünkt, ihren Klang hört' ich als Kind' — ein tönendes *Plusquamperfektum*.

Verzeihe der lieber fühlende als nur denkende Leser dieses Heranbringen von Beziehungen aus der berüchtigten Grammatik an die blühende Dichtung und Musik. Ich brauche aber nicht zu versichern, daß am wenigsten ich selbst wünschte, dergleichen Beziehungen etwa als ‚Erläuterungen' an die Musik herangebracht zu sehen (etwa wie man jetzt neben die Verse die Namen der Leitmotive zu drucken pflegt). Sondern nur demjenigen Leser soll und wird diese Anmerkung über musikalische, nicht nur grammatische Tempora etwas sagen, der selbst jenen Feinheiten ‚der Stimme lauschen', sie unmittelbar vernehmen und dann gewiß auch lieben und bewundern, ganz nur durch das Kunstwerk selbst, keineswegs erst durch einen Kommentar zu ihm gelehrt wurde.

[1] In L^2 § 5 ‚Denken: Vorstellungen und Urteile' habe ich ausführlich begründet, daß und warum ich nicht darauf verzichten will, auch das Vorstellen einzubeziehen in das ‚Denken'; wogegen Meinong (übereinstimmend mit Witasek) ‚Denken' (und Gedanken) nur auf Annahmen und Urteile beschränken will. Übrigens habe ich zu dem dort (L^2 § 5 S. 25) gegen Schluß angeführten Beispiele, daß doch in einem Ausdruck wie ‚C. M. v. Webers letzter musikalischer Gedanke' füglich kein Urteil, sondern nur eine anschauliche Phantasievorstellung gemeint sei, mir selbst nun alles das einzuwenden, was o. S. 58 ff. über Melodobjektive gesagt wurde. Eine so rührende Melodie wie die Webers hat uns ja gewiß auch ‚etwas zu sagen' und ist also ein Melodobjektiv

stände'. Tragen wir an die tonale Mannigfaltigkeit der überdies so innig gefühlsverklärten Melodien, die uns ,etwas zu sagen haben', also an unsere ästhetisch bedeutsamen Melodobjektive, die gefühlsfreien Maßstäbe einer trockenen Logik möglicher Urteilsgegenstände heran, so brauchen wir uns nur frei gemacht zu haben von den Dürftigkeiten einer veralteten Urteilslehre (nach der eigentlich jedes Urteil hätte ein kategorisches sein müssen), um auch in dem völlig ungewohnten Gebiet der Melodobjektive uns gefaßt zu machen auf Mannigfaltigkeiten innerhalb des in Melodien zu Sagenden, die keineswegs kleiner sein müssen und jedenfalls auch nur unter nicht minderen Schwierigkeiten unbefangen in ihren Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten theoretisch zu fassen sein werden, als es die Denkgegenstände für eine zweitausendjährige Logik bisher gewesen sind.

Darum nichts weiter von einer solchen Zukunftsmusik der Melodobjektive; denn ich werde es kaum mehr erleben, daß auch nur Meinongs vor zwei Jahrzehnten geschaffener Begriff eines Objektivs den Bearbeitern seines ersten Anwendungsgebietes, der Annahmen und Urteile und dem ihm bald darauf eröffneten der Begehrungen (Gegenstand einer Begehrung ist nie ein Objekt, sondern immer ein Objektiv: den Apfel haben, essen . . .) allen Fachgenossen der wissenschaftlichen Philosophie so geläufig wird, wie es eine Philosophie der Musik brauchte. Um so mehr bleibe also die Beachtung der Melodobjektive seitens der Musiktheoretiker derjenigen Art von Zufall anheimgegeben, die uns über das Schicksal wirklich neuer Anregungen in rein logischen, d. h. ausschließlich wissenschaftlichen Dingen, kaum minder seelenlos als in künstlerischen, auf Jahre oder Jahrzehnte hinaus zu entscheiden scheint. Möglich, aber kaum schon so bald wahrscheinlich, daß ein feinfühliger Musiker, der auch auf Meinongs Gegenstands-, speziell Objektivtheorie eingearbeitet ist, meiner Melodobjektive sich annimmt — wäre es auch nur, um klare Gründe beizubringen, daß und warum

---

(falls man diesen Begriff überhaupt gelten läßt), also dem Gegenstande eines Urteils (nicht einer bloßen Vorstellung) irgendwie verwandt.

Hier wäre nun vielleicht schon Gelegenheit, auch auf Baers zweites Gleichnis, die ,Gedanken' neben den von ihm an erster Stelle eingeführten ,Melodien' (s. o. S. 3) einzugehen. Da aber Baer nicht so sehr gewöhnliche ,psychologische', sondern mehr oder weniger ausdrücklich ,Schöpfungsgedanken' meint, versparen wir diese Seite unserer Nachprüfung seiner letzten Absichten bei der Deutung der ,Lebenden Natur' auf unsere Stud. IV_4, die ,Restfragen der Gestaltungstheorie an die Metaphysik'. Einiges auch schon in Stud. III.

es derlei überhaupt — nicht gebe und geben könne. — Bis dahin aber wollen wir solchen künftigen negativen Beweisen lieber noch einiges positive Material zur Kritik, u. zw. wieder nur in allerersten Andeutungen, vorlegen.

Erst kürzlich hat es MEINONG[1] für nötig befunden, seinen Objektiven auch noch ‚Dignitative' und ‚Desiderative' anzureihen. Es wird für den Augenblick genügen, letztere beiden neuen Namen nur insoweit zu erläutern, als wir uns nachmals erinnern, daß das Objektiv rein gegenständlich ist, also apsychologisch dasjenige bezeichnet, was dem Urteil (einschließlich Annahmen) als sein ihm eigenartiger Gegenstand vorbehalten bleibt. Ebenso nun will z. B. MEINONG durch sein Desiderativ (warum nicht Volitiv?) sagen, daß, wenn ‚etwas' gewollt oder gewünscht wird, auch dieses Etwas nicht nur das Objekt ist, mit dem Wunsch und Willen doch nicht unmittelbar zu tun haben, sondern daß auch zu diesem Objekt noch etwas hinzukommt (oder vielleicht genauer: daß mit ihm etwas vorgeht), was jenes Objekt aus dem Bereich bloßen Vorgestelltwerdens rückt und es dem Gewünscht- oder Gewolltwerden gleichsam assimilierbar macht.

Aber da diese Betrachtungsweise sogar manchem bisherigen Gegenstandstheoretiker gewiß mehr als ‚fremd vorm Ohr' klingt, verweise ich auf Stud. IV_1 ‚Restfragen der Psychologie an die Gestaltungstheorie', wo uns ein noch viel schärferes und tieferes Eingehen auf gefühls- und begehrungstheoretische Fragen nahegelegt wird durch das Problem des ‚Primat des Willens im Selbstbewußtsein', und des ‚Willens in der Natur'. Für jetzt wird es geradezu wie eine Heimkehr aus dem allzufremden Grenzgebiet zwischen Melodielehre und Denklehre in das fast allzuwohlbekannte der sogenannten Gefühlsästhetik sein, wenn wir uns fragen:

Hat denn das Schlagwort ‚Musik, die uns etwas oder die uns nichts zu sagen hat', jemals etwas anderes bedeuten können und sollen, als ob wir uns durch diese oder jene Musik ‚in unserem Gefühl berührt' finden oder nicht? Und auf diese Frage antworte ich, unbeschadet meiner Abneigung und Abwehr eines geringschätzigen Redens über Gefühl in der Musik: Wohl entscheidet über alle Erhabenheit und Schönheit von Melodien letztlich ihr Gefühlswert, genauer: es entscheiden diejenigen ihrer (übertonalen) Eigenschaften, die sich uns

[1] Emot. Präs. S. 113 ff.

‚emotional präsentieren', während (oder nachdem?) sich die einzelnen Töne, die Tonverschmelzungen und was über diese an Tongestalten noch hinausgeht, intellektuell präsentiert haben. Aber sogut der Gegenstand irgendeines anderen Gefühles dasjenige Superplus über bloße Vorstellungsgegenstände in sich haben muß, für das Meinong nun die Bezeichnung ‚Dignitativ' geschaffen hat, so muß auch eine gefühlvolle Melodie schon gegenständlich etwas in sich haben (wir dürfen jetzt nicht mehr sagen: ‚objektiv', sondern ‚dignitativ'), damit es mich, den Hörenden und Tongestalten Erfassenden, in meinen subjektiven Gefühlen überhaupt zu berühren vermag.

Was werden zu einer solchen Ankündigung (ich wage sie noch keineswegs These zu nennen) die Kämpfer für und wider musikalische Gefühlswerte sagen? Der frivole Leugner musikalischer Gefühle — der sich freilich, wie jeder ‚dumme Teufel' (Hœffding) selbst nicht auch nur durch sein einziges Büchlein hindurch treu zu bleiben vermochte — würde natürlich die zugeschärften Leitbegriffe einer neuen Gefühlstheorie nicht im entferntesten verstehen, sondern einfach eingestehen, daß er von vornherein solchen Ernst ‚nicht goutiert'. Sollte es aber noch einmal zu ähnlichen Kämpfen für und wider das Gefühl in der Musik kommen, so würden sie (wie in Kaulbach-Liszts ‚Hunnenschlacht') nicht mehr auf dem ausgetrockneten Boden vergangener Gefechte gegen ‚Zukunftsmusik' geführt werden, sondern in höheren Regionen, in denen der ‚Gegenstände höherer Ordnung'. Ein Glück, daß diese von vornherein auch allen denjenigen Modernitäten entrückt sind, die jetzt mit dem musikalisch Häßlichen oder Nichtigen ebenso unsaubere Geschäfte machen, wie sie vor einem halben Jahrhundert mit dem ‚musikalisch Schönen' gemacht worden sind.

Hoffentlich unabhängig vom Wechsel des Zeitgeschmackes und von den innerhalb seiner oft überraschend engen Grenzen aufeinanderprallenden Gegensätzen wirklicher und geheuchelter ästhetischer Wert- und Unwertgefühle dürften die folgenden Fragen und Aufgaben bleiben, Vor sie wird jede hinter die unmittelbar tonalen Gegenstände, nämlich auch auf die durch sie fundierten Gegenstände höherer Ordnung einschließlich der Objektive, Dignitative und Desiderative einblickende und eingehende Erforschung des gesamten musikalischen Eindruckes und Ausdruckes gestellt sein, sobald nur überhaupt einmal Fühlung genommen sein wird zwischen herkömmlicher Musikästhetik und diesen ganzen jungen Gegenstandsklassen und ihren psychischen Korrelaten innerhalb schaffender und genießender Musiker- und Philosophenseelen:

Wer nicht von vornherein leugnet, daß wir ‚die Musik als Ausdruck' entgegenzunehmen haben, u. zw. mit mindestens dem gleichen Recht und den gleichen Pflichten wie beim An-

hören und Mitdenken einer sinnvollen Rede oder dem Mitansehen und Mitfühlen einer sinn- oder ausdrucksvollen Geberde, findet sich als theoretischer Erforscher solcher Ausdrucksweisen verpflichtet, auch hier die Unterscheidung zwischen Ausdruck und Bedeutung[1] sich klar zu machen, die innerhalb der Psychologie und Gegenstandstheorie Bedürfnis und einleuchtende Tatsache wurde, sobald man überhaupt nach den Jahrzehnten des Psychologismus (eines ‚Zuviel an Psychologie' nach MEINONG) wieder lernte, den Gegenständen auch unabhängig von ihren psychologischen Erlebnis- und Erfassungsarten den vorurteils frei gewordenen Blick zuzuwenden. So ist alle Wortsprache Ausdruck von Erlebnissen, deren Gegenstände die Bedeutung der Wörter und Sätze dieser Sprache sind. So ist, falls ich einen einzelnen Namen ausspreche, dies der Ausdruck dafür, daß ich eine Vorstellung von dem benannten Gegenstande habe. Beim Aussprechen eines Satzes (u. zw. eines Behauptungssatzes im Unterschiede von Frage-, Wunschsätzen u. dgl.) ist mein psychischer Vorgang ein Urteil, sein Gegenstand ein Objektiv; und ähnliche Unterscheidungen und Zuordnungen wären dann auch für die Dignitative und Desidarative zu treffen. — All dies aus der Logik, wo es eben erst Wurzel zu schlagen anfängt, verpflanzt in die Musiktheorie, ladet es zum mindesten ein, die auch hier längst gereifte Auffassungs- und Ausdrucksweise, die bald kühl, bald entzückt spricht von einer ausdrucksvollen Melodie, einem ausdrucksvollen Gesang — alle diese Außerungen, sobald sie selbst nicht mehr unmittelbares Erlebnis sein, sondern der Reflexion unterzogen werden wollen, daraufhin anzusehen, was denn jeder einzelne ‚Ausdruck', wie er ja schon innerhalb eines einzelnen Liedchens von Wort zu Wort wechseln mag, hat ‚sagen' wollen.

Ich habe bisher wiederholt den Ausdruck gebraucht ‚Melodie, die uns etwas zu sagen hat'. Es war die einzige Formel, durch die ich auszudrücken suchte, was mir bei einem versuchsweise eingeführten Kunstausdruck ‚Melodobjektiv' als das Unterscheidende, Auszeichnende gegenüber bloßen Melod-

[1] In L^2 § 9 ‚Denken und Sprechen' ist diese Martinak-Meinongsche Unterscheidung schematisch wiedergegeben in Beispielen wie: Das Wort ‚Sonne' bedeutet das Ding ‚Sonne' und sein Aussprechen drückt aus, daß ich die Vorstellung von dieser Sonne habe.

objekten vorschwebt. Sollte jene Formel den Erfolg gehabt haben, auch den einen oder andern Leser auf ein solches Superplus in seinem Melodie-Hören und -Nachfühlen aufmerksam gemacht zu haben, wie das Objektiv ein Superplus zum Objekt aufweist, so ist dann zum mindesten nicht mehr gegenstandslos die Frage, was denn jene Melodie ‚zu sagen' hatte, d. h. jetzt: welchen Gegenstand sie bedeutet.

Man wird sich noch gar nicht entfernt haben vom verständnis- und gefühlvollen Auffassen ausdrucksvoller Tongebilde, wenn man sagt, das Tristan-Vorspiel drücke sogleich in seinen ersten Takten Sehnsucht, das Schwertmotiv Kampfmut usw. aus. Und nicht etwa erst bei Musiken mit dramatischen oder anderen dichterischen Vorlagen, sondern fast jeder Takt einer Beethovenschen Sonate drücke seelische Elemente nicht minder mannigfacher Gattungen und Arten aus, als sie nur je ein großer Mensch erleben kann.

Ist sich unser unendliches Reden und Stammeln, diese Erlebnisse auch in unserer Wortsprache bei Namen zu nennen, schon immer der Verpflichtung bewußt gewesen (solche Pflicht setzt natürlich erst ein mit dem Wunsch der Reflexion, sicher nicht schon während des Miterlebens jener musikalisch ausgedrückten Erlebnisse und Stimmungen), all das auch mit den geprüften Wörtern einer theoretischen Psychologie, nicht nur aufs Geratewohl in derselben Allerweltsprache wiederzugeben, die uns außerhalb aller psychologischen Wissenschaft fast immer und überall genügt, wenn wir von Seelischem in uns oder in unsern Mitmenschen irgend etwas zu sagen uns veranlaßt sehen? Nicht als ob wir verlangten, oder auch nur wünschten, daß es in Berichten über Musikwerke oder Musikaufführungen so streng und trocken zugehe, wie in den Begriffen und Sätzen aller ausdrücklich wissenschaftlichen Psychologie. Aber möglich müßte es doch sein, oder vielmehr eben die Frage auch nur nach solcher Möglichkeit gälte es überhaupt erst einmal zu beantworten, ob das, was ja auch dem außerwissenschaftlichen, zumal dem dichterischen Sprechen über seelische Vorgänge oft so sehr viel besser gelingt als der fachmäßigen Psychologie, nicht doch auch dem theoretischen Sprechen über musikalische Erscheinungen und Erlebnisse als eine nicht unerreichbare Grenze scharfen Denkens über Musik und Musiker als wohldefinierte Limite bekannt und als theoretisch unerläßlich anerkannt sein sollte. Und

hätte man dann die Psychologie, mit ihren freilich leider selbst noch nichts weniger als immer adäquaten Begriffen und Aussagen über das uns in innerer Wahrnehmung und Anschauung als in seiner Art Gegebene, neben dem (wenn auch nicht sogleich über dem) außerwissenschaftlichen Denken und Sprechen über Psychisches, als in sich berechtigt auch von Seiten der Musiktheorie als einen ihrer integrierenden Bestandteile anerkannt, so dann doch wohl auch dasjenige Gegenstandstheoretische, auf das wir nun durch das ungewohnte Wort ‚Melodobjektiv‘ wenigstens hinweisen wollten, um wenigstens einzuladen zum Heranbringen solcher gegenständlicher und bewußt psychischer Maßstäbe an den Fluß musikalischen Ausdrückens und Bedeutens.

Den Melodobjektiven träten dann, wenn man der Melodie auch wieder Harmonie und Rhythmik zugesellt (von welchen beiden wir im vorigen ja nur der Kürze wegen nicht immer ausdrücklich neben Melodie gesprochen haben) und so wieder bei der Musik als Ganzem angelangt sind, Musikdignitative und Musikdesiderative zur Seite.

Doch verwahre ich mich noch einmal ausdrücklich dagegen, als ob mir schon jetzt diese ‚neuen Namen gefielen‘ und ich sie als Kunstausdrücke empfehlen möchte, ehe man nicht solange als möglich namen- und wortlos seinem seelischen Erleben und dessen Gegenständen, den tönend lebenden Gestalten, sinnend gelauscht hat. Dann bestätige oder widerlege man, ob und inwieweit sich in diesen Gestalten als den objektiven Gegenständen und Gegenstücken musikalischer Gefühle und Gedanken, möglichst rein objektiv, d. h. möglichst unabhängig von subjektiver Einfühlung, alle über bloße Töne und Tongestalten (geschweige über bloße Tonbeziehungen) hinausgehende Lebenselemente lebensvoller Musiken in eigenster Erfahrung erfaßt und denkend festhalten lassen; was eben erst gelernt und gewöhnt sein will.

Aber kehren wir von diesem — ich wiederhole es: mir selbst etwas unheimlichen — Abstecher in das doppelt und dreifach dornige Gebiet der Objektive und sein Randgebiet gegen die Tongestalten hin wieder zurück zu minder fremdartigen Analogie- und Grenzfragen, so haben wir von jenen gewagten Ausflug wenigstens Erfahrungen heimbringen können, wie etwa unsere aus dem Krieg in die Zivilisation Heimkehrenden: Sollte sich auch sonst gar nichts anfangen lassen, geschweige auf die Dauer leben lassen mit dem Gedanken,

daß sich bis in unsere Tonerlebnisse hinein ein gegenständlicher Unterschied erstrecke wie zwischen dem Objektiv und dem bisher (d. h. vor MEINONG 1901) allein beachteten Objekt, so mag uns ein Blick in solches gegenstandstheoretisches Neuland immerhin daraufhin vorbereitet haben, daß und was in näherer Zukunft die ganze Musiktheorie, namentlich aber ihre höchsten Gebiete einer ‚Musikgegenstandstheorie', von vergleichenden Ausblicken in vermeintlich völlig heterogene Gebiete allenfalls zu erwarten haben mögen. War auf dem Gebiete der allgemeinen Gegenstandstheorie, nachdem dieses selbst soeben erst entdeckt war, die ‚Entdeckung der Objektive' innerhalb der bis dahin nur von Logik und Denkpsychologie untersuchtem Gebiete der Begriffe und Urteile schon eine starke Überraschung, so wäre natürlich bis auf weiteres ein gewisser Widerstand gegen das Hineintragen eines auch nur analogen Unterschiedes aus der trockensten aller Wissenschaften in die innigste aller Künste sehr begreiflich selbst dann, wenn dieser Widerstand schließlich als ganz ungerecht sich herausstellte.

Lassen wir also einstweilen die ganze Frage, ob und warum uns Objektive ‚lebendiger' dünken als bloße Objekte, wieder auf sich beruhen und wenden wir uns viel näherliegenden Möglichkeiten und Versuchen zu, dem zweifellosen Unterschiede von Lebendigkeit und Leblosigkeit innerhalb musikalischen Ausdruckes und musikalischer Eindrücke berichtend und vielleicht ab und zu berichtigend gerecht zu werden. Nachdem wir die Auffassung, daß etwa musikalisches Leben einfach und ausschließlich als physiologisches Leben (s. o. S. 49ff.) zu beschreiben und zu deuten sei, nicht ohne weitgehende Beschränkung hatten teilen können, so müssen uns nun eine letzte entscheidende Rechenschaft von der jedem Musiker (wohl noch etwas mehr als jedem anderen Künstler) so naheliegenden Neigung, in sein Sprechen über Musik auch die Wörter ‚leben' und ‚Leben' aufzunehmen, eben diese Künstler selber geben. Ihnen zunächst dann alsbald freilich auch wieder die Kunst-, insbesondere Musikhistoriker. Und ich denke, es müßte für die Musikgeschichte eine dankbare Aufgabe sein (mindestens ebenso dankbar, z. B. wie das Herausgeben von Partituren, aus denen doch nicht mehr auch

heute noch wirklich lebende und als lebendig gefühlte Tongestalten in unsere Seele dringen), planmäßig solche Aussprüche von Musikern und anderen Künstlern zu sammeln. Dieser Arbeit des Historikers möchte dann die des Ästhetikers folgen, der die — vom Künstler vielleicht im unbewußten oder bewußten Überschwang ausgesprochenen — Ansichten über musikalisches Leben und unmusikalische Leblosigkeit nun erst mit den Mitteln exakter Psychologie zu überprüfen und zu allerletzt an ebenso streng geklärten Begriffen zuerst einer allgemeinen Physiobiologie und dann einer künftigen noch allgemeineren oder schlechthin allgemeinen Lebenslehre zu messen hätte.

Nicht immer hat musiktheoretische Wissenschaft begreifen und eingestehen wollen, daß es ein Herabsteigen ist, wenn dem unmittelbaren Erlebnis musikalischer Produktivität und den mit ihm verbundenen Gefühlen der Beglückung, Begeisterung, vor allem dem Gefühl der heiligen Verpflichtung des Künstlers, der von ihm ‚entdeckten‘ musikalischen ‚Idee‘, diesmal Tongestalt, restlos Ausdruck in der Realität musikalischer Technik zu geben — nachmals die reine Wissenschaft forschend nachgeht, indem sie alles das nun mit ihren Mitteln zu beschreiben und zu erklären versucht, was vom Künstler ‚unbewußt‘ geschaffen und höchstens halbbewußt, darum aber nicht minder kraftvoll erlebt worden ist.

In wie schwierige Lagen so ziemlich jede an dem großen Kollektivbegriff ‚Musikwissenschaft‘ beteiligte Einzelwissenschaft durch Selbstzeugnisse eines Künstlers sich gesetzt sieht, macht uns das Beispiel des (von der musikhistorischen Forschung als unecht erwiesenen[1]) Briefes von Mozart fühlbar, den ich schon in Ps[1] meiner damaligen Fassung derjenigen Gesetzmäßigkeit

[1] Die Beweisgründe für die Unechtheit des Briefes — einer Fälschung von der Hand Rochlitz — siehe bei O. Jahn: W. A. Mozart. (1. Auflg.) Leipzig 1856, Bd. III, p. 496 ff. Vgl. auch L. Schiedermair: Die Briefe W. A. Mozarts. Leipzig 1914, Bd. II, p. 378, Anm. 308.

Ich verhehle nicht, daß mir in dieser Sache Restfragen bleiben: Warum führt man und führe ich trotz der von Jahn und Nohl bewiesenen und geglaubten Unechtheit jene (angeblichen) Worte Mozarts doch immer wieder so gerne an? Es muß doch etwas in ihnen ‚echt mozartisch‘ sein? — Mit dem Äußerlichen, einer Überprüfung der ‚Beweisgründe‘ Jahns, mochte ich meinen Berater Lach nicht bemühen; vielleicht äußert sich darüber noch einmal ein junger Musikhistoriker im engsten Sinn.

die ich jetzt ‚Gestaltungsgesetz' nenne, vorausgeschickt hatte; vernehmen wir also vor allem

VIII. Mozart über seine musikalische Produktivität.

§ 12. Die in Ps[1] teilweise wiedergegebenen (angeblichen) Worte Mozarts lauten vollständiger so:

‚. . . nun komme ich auf den allerschwersten Punkt in Ihrem Brief, und den ich lieber gar fallen ließ, weil mir die Feder für so was nicht zu Willen ist. Aber ich will es doch versuchen, und sollten sie nur etwas zu lachen drinnen finden. Wie nämlich meine Art ist beim Schreiben und Ausarbeiten von großen und derben Sachen? — Nehmlich, ich kann darüber wahrlich nicht mehr sagen als das, denn ich weiß selbst nicht mehr, und kann auf weiter nichts kommen. Wenn ich recht für mich bin, und guter Dinge, etwa auf Reisen im Wagen, oder nach guter Mahlzeit beim Spatzieren, und in der Nacht, wann ich nicht schlafen kann, da kommen mir die Gedanken stromweis und am besten. Woher und wie, das weiß ich nicht, kann auch nichts dazu. Die mir nun gefallen, die behalte ich im Kopf, und summe sie wohl auch vor mich hin, wie mir andere wenigstens gesagt haben. Halt ich das nun fest, so kömmt mir bald Eins nach dem Andern bei, wozu so ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Pastete daraus zu machen, nach Contrapunkt, nach Klang der verschiedenen Instrumente ect. etc. Das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nehmlich nicht gestört werde: da wird es immer größer, und ich breite es immer weiter und heller aus, und das Ding wird im Kopf wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so daß ich's hernach mit einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen, im Geist übersehe, und es auch gar nicht nacheinander, wie es hernach kommen muß, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen. Das ist nun ein Schmaus. Alles das Finden und Machen geht in mir nun nur wie in einem schönen starken Traum vor. Aber das Überhören, so alles zusammen, ist doch das beste. Was nun so geworden ist, das vergesse ich nicht leicht wieder, und das ist vielleicht die beste Gabe, die mir unser Herrgott geschenkt hat. Wenn ich hernach einmal zum schreiben komme, so nehme ich aus dem Sack meines Gehirns, was vorher, wie gesagt, hinein gesammelt ist. Darum kommt es hernach auch ziemlich schnell aufs Papier, denn es ist, wie gesagt, eigentlich schon fertig und wird auch selten viel anders, als es vorher im Kopf gewesen ist. Darum kann ich mich auch beim Schreiben stören lassen, und mag um mich herum mancherlei vorgehen, ich schreibe doch, kann auch dabei plaudern, nehmlich von Hühnern und Gänsen, oder von Gretel und Bärbel u. d. gl. Wie nun aber über dem Arbeiten meine Sachen überhaupt eben die Gestalt oder Manier annehmen, daß sie Mozartisch

sind, und nicht in der Manier eines Andern, das wird halt eben so zugehen, wie daß meine Nase eben so groß und herausgebogen, daß sie Mozartisch und nicht wie bei andern Leuten geworden ist. Denn ich lege es nicht auf die Besonderheit an, wüßte die meine auch nicht einmal näher zu beschreiben, es ist ja aber wohl bloß natürlich, daß die Leute, die wirklich ein Aussehen haben, auch verschieden von einander aussehen, wie von außen, so von innen. Wenigstens weiß ich, daß ich mir das Eine so wenig, als das Andere gegeben habe.

Damit lassen Sie mich aus für immer und ewig, bester Freund, und glauben Sie ja nicht, daß ich aus anderen Ursachen abbreche, als weil ich nichts weiter weiß. Sie, ein Gelehrter, bilden sich nicht ein, wie sauer mir schon das geworden ist. Andern Leuten würde ich gar nicht geantwortet haben, sondern gedacht: mutschi, huschi, quittle? Etsche mollape Newing!'

Diesen Wortlaut entnehme ich dem Buch: ‚Mozarts Briefe'. Nach den Originalen herausgegeben von Ludwig Nohl. II. vermehrte Aufl. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1877, S. 443.

Nohl sagt in der Anmerkung (S. 441): ‚Das nachfolgende Schreiben reihen wir in diese authentische Sammlung nur ein, weil es einige wertvolle[1] Aussprüche Mozarts über seine Art zu sein und zu componieren enthält, die sehr landläufig geworden sind. Denn als Ganzes ist es jedenfalls unecht, d. h. nicht so von Mozart verfaßt. Das Nähere darüber findet der Freund der Sache bei O. Jahn, W. A. Mozart, Leipzig 1856, III, 496 ff. Wegen Erwähnung der letzten Reise ist das Schriftstück hier einzureihen. Der Abdruck geschieht nach einem alten Separatabdruck ohne Namen und Datum, er weicht in einigen Punkten von dem bei Jahn gegebenen ab.'

Ich sehe im folgenden wieder von allem Literarischen ab und nehme an, Mozart oder ein anderer wirklich produktiver Künstler habe sich über seine Erlebnisse beim Produzieren so geäußert. Was würde dann aus diesem künstlerischen Zeugnis folgen für das wissenschaftliche Verständnis der Vorgänge beim künstlerischen Produzieren?

Auf diese Frage habe ich schon geantwortet in Ps[1] (S. 208): ‚Mehreres ist es, was sich aus dieser naiven Schilderung die wissenschaftliche Psychologie aneignen kann: Zunächst die Bestätigung, daß der Künstler beim ersten Auftauchen seiner schönen Vorstellungen ihnen als etwas nicht nach bekannten Gesetzen zu Erklärendem gegenübersteht; denn namentlich die Assoziationsgesetze sind in concreto immerhin jedem so weit bekannt, daß, wenn etwas von ihrem Walten zu merken gewesen wäre, sie im Tondichter das Gefühl des Geheimnis-

[1] Also doch ‚wertvolle' (vgl. o. S. 70, Anm.)?!

vollen im Auftauchen seiner eigenen Eingebungen überhaupt nicht hätten aufkommen lassen. — Ferner, daß sich auch dem Tondichter als Analogon zur Eigenart seiner Musik die eines organischen Gebildes, nämlich — seiner Nase aufgedrängt hat und weiterhin überhaupt das ‚Aussehen‘ menschlicher Individualitäten. — Endlich aber legt uns die Stelle vom Überschauen ‚mit einem Blick ... wie gleich alles zusammen‘ die Anwendung noch eines weiteren psychologischen Begriffes nahe, der sich uns in der Lehre von den ästhetischen Vorstellungen (§ 68) als für alles Ästhetische grundlegend erweisen wird: des Begriffes der Gestaltqualitäten ...‘ — Worauf ich dann die in Stud. I, S. 85 ff. näher behandelten Erweiterungen zu einem allgemeinen Gestaltungsgesetz schon damals (1897) angebahnt habe. Für jetzt als weiter anzuknüpfende Überlegungen nur die folgenden:

Nehmen wir den ungünstigsten Fall an, daß viele oder gar alle von den Erklärungen und Beschreibungen, die uns Künstler, gleichviel ob bildender oder redender oder musikalischer Kunst über ihre Einfälle und Technik gegeben haben, ebenso wenig sicher in historischer wie inhaltlicher Hinsicht seien, wie jener angebliche Brief Mozarts, so wäre es dennoch auch für strengste Wissenschaft gewiß unmethodisch, das Kind mit dem Bade auszugießen, nämlich lieber ohne alles direkte Befragen des Künstlers etwas ganz allein aus psychologischen Begriffen und Sätzen ‚ableiten‘ zu wollen, als vielmehr prüfend hinzuhorchen auf das, was uns der Künstler nicht nur unmittelbar durch seine Kunst selbst, sondern auch aus und von seinen nachträglichen Gedanken über seine Produktion hat sagen können und wollen. Wir werden in Stud. III diesen Rat fassen in die Form der methodologischen Frage, ob es wahrscheinlich sei, daß der Künstler mehr über das Zeugen und Wachsen seiner Einfälle, als etwa der Pflanzen- und Tierphysiolog über das der physischen Organismen weiß und je zu entdecken hoffen darf. Für jetzt aber bleiben wir bei dem (o. S. 70, noch vor Wiedergabe des angeblichen Mozartbriefes) gefaßten Entschlusse, wenigstens anzunehmen, daß der Künstler über Tatbestände sich geäußert habe, die auch der theoretische Psychologe höchstens in exakteren Begriffen, kaum aber aus reicheren Anschauungen zu schildern wüßte. Weise ich dann die schon in Ps[1] hervorgehobene Analogie zwischen der angeblich von Mozart lustig betonten Ähnlichkeit seiner Tongebilde mit einem organischen Gebilde (seiner Nase) auch erst der Überprüfung in Stud. III zu, so darf ich für jetzt

zum allermindesten wenigstens die Schilderung des Glückes, das beim ‚Überschauen des Ganzen' dem Künstler nach der Geburt seines Werkes zuteil wird, als ein Zeugnis für unsere Begriffe der Tongestalt als solcher, u. zw. diesmal einer so hohen, wie der ‚von großen und derben Sachen' eines **Mozart** hervorheben und festhalten. Was wäre im Vergleich zu einer solchen großen Gestalt alle ‚Assoziation' etwa von einzelnen Tönen und alles bloße ‚Komponieren' dieser Töne!

Wie vieles sich einst an den allerersten Grundlehren einer musikalischen ‚Kompositionslehre' ändern möchte oder müßte, wenn wir statt der ‚Assoziationspsychologie' eine ‚Gestaltpsychologie' hätten und ihre Sprache von den Musiktheoretikern geläufig gesprochen würde, ist heute noch nicht abzusehen — am wenigsten für mich, der ich ja völlig unwissend bin auch in dem, was in gegenwärtiger sogenannter Kompositionslehre schon im strengsten ‚theoretischen' Sinne sachlich wertvoll ist und das seinerseits wieder ganz unabhängig bleiben kann und muß von allen Unvollkommenheiten der Sprache, in der über die ‚Regeln' sogenannter ‚Theorie' gesprochen zu werden pflegt. Denn den an eine vorsichtige psychologische und gegenstandstheoretische Sprache Gewöhnten mutet allerdings das meiste, was ihm aus jener Sprache der Praktiker zu Ohren kommt, so seltsam an, wie etwa den Physiker und Physiologen nach der exakten physikalischen und physiologischen Sprache der ersten Hälfte von Helmholtz ‚Theorie der Tonempfindungen' dann die pseudophysiologische Sprache der meisten Singlehrer mit ihren überzeugten Schilderungen, ‚wo der Ton an den Gaumen stößt' u. dgl. m. — Aber mischen wir uns nicht in die Angelegenheiten der ‚Theorie' anderer, wie sie ja doch samt der Sprache dieser Theorie unmittelbar erwachsen sind aus der Praxis künstlerischer Produktivität. Sondern:

Ziehen wir uns — in dem Bewußtsein, daß *unsere* Theorie, nämlich die Gegenstandstheorie und Psychologie, in noch weit höherem Grade reine (wenn auch nicht graue) Theorie ist, als selbst die des anspruchsvollsten Theoretikers der musikalischen Praxis — nun wieder ganz zurück auf philosophische Grundfragen gegenstandstheoretischer, ja metaphysischer Art, so trifft es sich fast wie ein willkommener Zufall, daß Meinong ein konkretes Beispiel, dessen er in einer Auseinandersetzung mit Theodor Lipps ‚Über Urteilsgefühle, was sie sind und was sie nicht sind'[1] bedurft hatte, gerade der Musik, u. zw. allererhabenster und schönster, lebensvollster Musik entnommen

[1] Archiv f. d. gesamte Psychol., Bd. VI, 1905; Ges. Abh. Bd. I. S. 577—614.

hat. Ich gebe die Stelle zuerst ohne alle weitere Einführung wieder und bitte den Leser, sich zu beobachten, ob sie ihn nur wie ein ungeheures Paradoxon berührt, oder ob er eine Sachlage geschildert liest, die, wenn auch er sie zutreffend findet, ihn auf kürzestem Wege in ein Gebiet führt, das die Meisten heute nur mehr wie ein Paradoxon zur Kenntnis, aber sich nicht zu Herzen nehmen: in das der ‚Ideen' PLATONS. (Berührt haben wir ja dieses Gebiet schon in Stud. I. S. 90—93 und werden es, wie dort und auch jetzt in Stud. II schon gesagt ist, in Stud. IV_3 weiter mit dem der Gegenstandstheorie vergleichen.) — MEINONG fragt:

IX. Meinong über das ideale Sein von Tongestalten.

§ 13. ‚. . . Wann und wo . . . hat man es eigentlich mit Beethovens fünfter Symphonie zu tun? Oder auch: was ist eigentlich diese Symphonie? Besteht sie im Originalmanuskript der Partitur, oder in jeder authentischen Vervielfältigung derselben? — oder etwa in der Gesamtheit der in der Notenschrift aufgezeichneten Tongestalten in des Wortes weitestem Sinn? Wenn aber letzteres, besteht sie in den gelegentlich einer Aufführung wirklich erklingenden Tönen und Harmonien, so daß sie zu existieren aufhört, sobald die Aufführung zu Ende ist? Oder ist ihr Sein nicht vielmehr überhaupt keine Existenz, sondern ein von Raum und Zeit losgelöstes Sein, so daß sie zwar der Menschheit unter Umständen verloren gehen, niemals aber selbst sozusagen um das ihr eigene Sein kommen könnte?'

Auch aus den unmittelbar folgenden Worten teile ich gleich hier noch einige mit, die uns etwas später (u. S. 80) nach anderer Richtung zu denken geben werden.

‚Nun besteht aber zwischen Erkenntnissen wie die, daß die fünfte Symphonie mit einem G anhebt, daß das Hauptmotiv des ersten Satzes aus vier Tönen besteht, die sich im Intervall einer großen Terz halten, u. dgl. einerseits, dem Satze vom gleichseitigen Dreieck andererseits doch auch wieder ein ganz auffälliger Unterschied: dieser Satz gilt mit Notwendigkeit, indes sich schwer behaupten ließe, daß Beethovens C-moll-Symphonie nicht auch mit einem andern Tone hätte anfangen können, daß darin sofort das Hauptmotiv hätte einsetzen [1]

[1] Als ein merkwürdiges Gegenstück zu dem von MEINONG fingierten Weglassen der vier Anfangstakte aus der V. Symphonie führe ich hier an: das durch Beethoven selbst geforderte ‚Einschalten' eines Taktes in seine Hammerklaviersonate op. 106. In Beethovens sämtlichen Briefen (Ausgabe Kalischer 1908, Bd. IV, S. 15) beginnt der Brief 764: ‚An

müssen, usw. Oder wollte jemand auch hierfür Notwendigkeit in Anspruch nehmen, etwa aus dem Grunde, weil ein Symphoniesatz, der

---

Ferd. Ries in London. Wien 16. April 1819. ,Hier lieber Ries! Die Tempos der Sonate' [sie folgen bis ,M. Metronom ♪ = 92'; sodann:] ,Hierbei ist zu bemerken, daß der erste Takt noch muß eingeschaltet werden, nämlich:

1. Takt:



An dieses ,Einschalten' knüpfen sich dann Erörterungen, die mir [Höfler] eine gewisse Unklarheit mehr aufzuzeigen als aufzuhellen scheinen. So sagt Lenzs ,Kritischer Katalog sämtlicher Werke Ludwigs van Beethovens mit Analysen derselben' (Hamburg 1860, S. 41): ,Beethoven schreibt den 16. April 1819 an Ries nach London (Ries S. 149), nachdem er im Adagio das Achtel gleich 92 MM angegeben: ,Hierbei ist zu bemerken, daß der erste Takt noch **eingeschaltet** werden muß'. Diesen ersten Takt hat man nach diesen Worten für dem Adagio hinzukomponiert gehalten, was der Kunstnotwendigkeit in Beethoven widerspricht, in dem alles organisch und kunstverständig war. — Das Adagio steht in Fis-Moll, welche Tonart man wie Ges-Moll *(fis* statt *ges)* anzusprechen hat und so die Zartmodulation zum Hauptton in op. 106 *(ges,* untere Terz von *b)* findet. Nichtsdestoweniger war Beethoven darauf hingeführt, zwischen dem Akkord von Fis-Moll, in welchem das Adagio anhebt, und dem in B-Dur schließenden Scherzo, eine augenfälligere Verbindung zu treffen, wenngleich die Unisonen auf *b (ais)* im Scherzo bereits bei Fis-Moll angepocht hatten. Beethoven wählte den Leitton in B-Dur, *a,* der in Fis-Moll vorkommt. In der Unisone *a* des Adagio-Anfangs, hat der erste Takt somit noch einen Fuß in B-Dur, in der Unisone *cis,* den andern bereits in Fis-Moll. Die Unisonen *a, cis* sind aber nichts neues im Adagio, sondern aus dem Innern in den Anfang desselben gestellt. Sie heißen *fis, a* im Mittelsatz des Adagio (69. Takt), *d, fis* im Anhang (154. Takt). Die bloße Wiederholung der Unisonen in Noten, in welchen sie nicht im Adagio vorkommen *(a, cis)* macht nicht einen dem Adagio, sondern nur dessen tonalem Verhältnis zum voraufgehenden Satz eingeschalteten Takt aus. Diese Seroff angehörige, echt kritische Ansicht von der tonalen Bedeutung des ersten Taktes erkläre uns, warum er überhaupt später entstand. Das Scherzo verschwebt wie ein Echo, dem Ohr bleibt dabei kein ausgeprägter Eindruck der Tonalität B-Dur,

anders anfinge, eben nicht der erste Satz aus Beethovens fünfter Symphonie wäre?'

---

um so weniger als vier Takte vor Schluß Unisonen auf *h* (Herolde von Fis-Moll) 15 Male hintereinander angeschlagen hatten. So lange das Scherzo dem Adagio voraufging, war eine tonale Überbrückung nicht so dringend, als nachdem Beethoven die Verkehrung des Adagio zum zweiten Satz, Ries an die Hand geben zu müssen, geglaubt hatte (siehe oben), nunmehr der volle Fis-Moll-Akkord des Adagio-Anfangs, dem Fortissimo-Schluß des ersten Satzes auf *b*, gegenüberstand. Jetzt konnte Beethoven sich bestimmt fühlen, eine augenfälligere tonale Verbindung zweier, scheinbar tonal getrennter Sätze vorzunehmen. Wie oberflächlich Ries urteilte, gehe aus einem Referate hervor. Eine künstlerisch sehr auffallende Sache trug sich mit 106 zu, sagt er S. 107. Als der Stich (in London) beendet war, und ich täglich auf einen Brief wartete, der den Tag der Herausgabe bestimmen sollte, erhielt ich zwar diesen, allein mit der auffallenden Weisung: Setzen Sie zu Anfang des Adagio noch diese zwei Noten als ersten Takt hinzu (das sind nicht die Worte Beethovens, siehe oben) . . . Ein Gerücht(!), welches mehrmals verbreitet war (so musik-dumm war man damals!), zwei Noten zu einem so großen, durch und durch gearbeiteten, schon ein halbes Jahr (Oktober 1818) vollendeten Werke, nachzuschicken. Allein wie stieg mein Erstaunen bei der Wirkung dieser zwei Noten. Nie können ähnlich effektvolle, gewichtige Noten einem schon vollendeten Stück zugesetzt werden, selbst dann nicht, wenn man es beim Anfang der Komposition schon beabsichtigte. Ich rate(!) jedem Kunstliebenden, Anfang dieses Adagio zuerst ohne(!) und nachher mit diesen zwei Noten zu versuchen, und es ist kein Zweifel, daß er meine Ansicht (über die Wirkung oder Unstatthaftigkeit der zwei Noten *in thesi?*) teilen wird. — So dachte der hinter dem richtigen Verständnis so weit zurückgebliebene ,unkritische Beethoven-Procop Ries!'

Elterlein ,Beethovens Klaviersonaten' (Leipzig, Matthe 1866) sagt S. 108: es sei ,als merkwürdig zu erwähnen, daß nach Ries' Zeugnisse die zwei Noten des ersten Taktes von Beethoven später nachkomponiert wurden. Im Verlaufe des Satzes, bei der Engführung des eigentlich erst mit dem zweiten Takte eintretenden Hauptthemas, stellten sich demselben anscheinend erst zwei tiefe Baßtöne unter, ihre große Bedeutung ward dem Meister dabei klar und so empfand er und ersetzte den Mangel bei Beginn des Satzes.'

Bülow (s. o. S. 20) schließt sich ganz an Lenz an, indem er in der Anm. sagt: ,Welche Bedeutsamkeit] der Komponist diesem Einleitungsakte zuerteilt wissen wollte — in dem sogenannten Zwischensatze, in der Mitte, wie vor der Coda, tritt seine thematische Wichtigkeit hervor — erhellt aus der bekannten Tatsache, daß er ihn erst nach Aushändigung des Manuskriptes durch seinen Schüler Ries einschalten

Natürlich würden wir mit letzterem armseligen Definitionskunststück (wie solche Berufungen auf ‚analytische Urteile' und ‚Definitionsfreiheit' leider bei logisierenden Mathematikern, auch Physikern, zum Glück noch gar nicht bei Biologen[1] beliebt sind) nicht das Sachliche der hier angeregten Frage treffen. Allzu leicht auch wäre zu antworten etwa so: Läßt man die Anfangstakte weg, so wäre das Werk zwar im ganzen Großen immer noch eine Symphonie Beethovens, aber eben weniger vollständig und daher auch weniger schön — etwa so, wie ein Mensch, den man mehr oder weniger auffällig (wenn auch beiweitem noch nicht bis zur Lebensunfähigkeit) verstümmelt hat. Überlegt man die Frage näher, so birgt sie sehr grundsätzliche weitere: Wenn der Schöpfer des Ton- oder eines anderen Kunstwerkes selbst es nötig gefunden hat, seine Eingebungen immer wieder neu vorzunehmen (wovon Beethovens Skizzenbücher überraschende, oft rührende Belege bringen) — war es künstlerische Willkür oder sonst eine Zufälligkeit, die ihm solche Unermüdlichkeit seinen Eingebungen gegenüber

ließ, gewiß nicht bloß zur Vermittlung des Überganges vom Scherzo in das Adagio. Sehr geistvoll spricht sich Herr von Lenz in seinem kritischen Kataloge der Beethovenschen Werke Teil IV, S. 41—44, hierüber aus'.

Nach diesen Gegensätzen zwischen Ries und Elterlein einerseits, Lenz und Bülow andrerseits ist es also nicht eindeutig klar, ob das ‚eingeschaltet' zu verstehen nur für den Stich oder für das Komponieren selbst. Die sehr ausführliche Darlegung von Lenz, daß und wodurch die zwei Noten des eingeschalteten Taktes durch das Vorausgegangene und Spätere gefordert seien, wären, ob man nun ästhetisch zustimmt oder nicht, immerhin eine Art Vorbild dafür, was denn seitens einer Psychologie der Phantasieproduktion (oder gar, was von seiten einer Gegenstandstheorie) der ganzen Tongestalt mit ihren zwei aneinandergrenzenden Gliedern des Scherzo und des Adagio das ‚Erklären' einer solchen scheinbar untergeordneten Einzelheit innerhalb jener Gestalt eigentlich besage. Jedenfalls fügt sich ein solches Nachfühlenwollen der Motive künstlerischer Produktion ganz dem ein, was wir über das Werden z. B. poetischer Bilder in Stud. III werden zu erwägen haben, wenn es uns soll ein Vorbild werden können für das Verstehen von Einzelheiten innerhalb organischer Bildungen.

[1] Das Vorwort von ‚Räumliche und raumlose Geometrie' (s. o. S. 15) schließe ich mit der Frage: Wie kommt es, daß zwar manche Geometer (z. B. Wellstein) manchmal das Bedürfnis haben, die Ellipse einen Kreis zu nennen — aber noch kein Zoolog den Regenwurm als Nashorn ‚definiert'?

eingab? Oder aber dürfen wir doch einen übersubjektiven Zusammenhang, objektive Abhängigkeits-Verhältnisse denken, die zu dem ganzen kühnen Wunderwerk der Fünften genau diese und nur diese Anfangsnoten fordern, etwa wie ein Prachtbau gerade dieses Portal fordert?

Wer dieses Wort ‚fordert' hört, nachdem er als Erkenntnistheoretiker von ‚Postulaten', als Logiker von ‚Normen' bis zum Überdruß zu hören gewohnt ist, wird gern darauf verzichten, die Gesetze musikalischer Gestaltung allzusehr anzugleichen an rein logische Beziehungen, wie sie letztlich ausgesprochen sind in den sogenannten obersten Denkgesetzen, besser Axiomen der Logik (L^2 § 57). Aber wenn auch die vielberufene, ‚musikalische Logik'[1] uns in der Tat nicht selten geradezu als ‚musikalische Notwendigkeit' vorschwebt und wenn es uns tief befriedigt, wo sie durch ein vollendetes Kunstwerk nicht mehr nur Forderung ist, sondern Erfüllung gefunden hat, so wird das, wenn auch nicht in die eigentliche Logik der Denknotwendigkeiten, so doch alles in allem noch unter den weiten und überaus wichtigen relationalen Begriff der Abhängigkeits- oder Notwendigkeitsbeziehung (meine α-Rel., vgl. L §§ 25, 47, 70 u. a.) fallen. Fassen wir daher die Sache dieser α-Rel. in der Musik und aller anderen künstlerischen Gestaltung nicht allzu nüchtern, weil nur von der relationstheoretischen Seite her, ins Auge, sondern fassen wir sie recht unbefangen sozusagen ins Ohr, inwiefern und ‚warum' uns dann ein begonnener Melodieteil gerade diese Fortsetzung, ja ein ganzer Eröffnungsteil eines Symphoniesatzes gerade diese Durchführung zu ‚fordern' scheint, so finden wir uns geradewegs vor die wohl überhaupt umfassendste und tiefstgehende Frage aller Phantasieproduktion (und dann auch aller organischen Produktion) gestellt:

Ob die Bildungsgesetze eines schönen Phantasmas überhaupt ein objektives Prius anzunehmen fordern oder wenigstens gestatten — oder ob alle solche vermeintliche Objektivität im Grunde hinauslaufe auf bestimmte ausschließlich subjektive, psychologische Gesetze oder Regelmäßigkeiten des Lebens unserer produktiven Phantasie?

[1] Von dieser ‚musikalischen Logik' spricht auch Riemann, u. S. 92; Lach, S. 113 u. a.

Läßt sich zur Antwort auf diese Frage überhaupt Befriedigendes sagen, so erst in Stud. III, wo wir die Geheimnisse der Phantasieproduktion an denen der organischen Produktion (oder umgekehrt?) messen und uns schlimmstenfalls das überwiegend Geheimnisvolle an beiderlei Produktion eingestehen wollen. Und der Psychologie der Stud. III werden dann die Stud. IV_3 die Gegenstandstheorie der daseins-, zeit- und zahlfreien ‚Ideen' noch von anderer Seite her zu Hilfe kommen, wäre es auch nur, um auch von dieser Seite her die Größe der uns durch jedes in sich abgeschlossene Kunstwerk aufgegebenen Geheimnisse um so voller bewußt einzugestehen. — Bis dahin also zu den ersten Fragen Meinongs (o. S. 75) über die Natur des idealen Seins der V. Symphonie einstweilen nur so viel:

‚Wann und wo ist Beethovens V. Symphonie' oder irgendein anderes uns fertig vorliegendes Kunstwerk? Meinong hat uns eine Reihe von Antworten in Form weiterer Fragen zur Auswahl vorgelegt, u. zw. keineswegs zum Ja auf die ersten von ihnen, sondern so, daß sie uns wohl alle das Nein gleich nahelegen. Die einzige befriedigende Antwort kann die Gegenstandstheorie geben. Es würde aber den Rahmen dieser Stud. II sprengen, wenn wir nun zuerst Sinn und Recht gegenstandstheoretischer Betrachtung allgemein festlegen und dann auf das besondere Problem des raum-, zeit- — und wie ich hinzufüge: zahlfreien Seins (nicht ‚Daseins'!) von Kunstwerken und ihrer Gestalten anwenden wollten. Sondern umgekehrt mag auf Meinongs Fragen jeder Leser, der voll ist des Eindrucks jener künstlerischen Gestalten, sich selbst seine Antworten bereitmachen: ich hoffe, daß sie dann, weil ganz unvoreingenommmen durch abstrakte Gegenstandstheorie, sich bewähren werden als wertvolles Material zu den Restfragen der Gestaltungstheorie an die Ästhetik (Stud. IV_2) und an die Gegenstandstheorie einschließlich Ideenlehre (Stud. IV_3); ihnen sollen dann nur noch solche an die Metaphysik (IV_4) folgen, von der wir diese Stud. II noch möglichst unabhängig erhalten haben wollen (s. o. S. 19).

X. Schlußbemerkungen zu den Studien II und Übergang zu Studien III.

Angenommen, daß zum Gegenstand dieser Stud. II ‚Tongestalten und lebende Gestalten' das Bisherige einiges beigetragen habe, indem es zuerst den Begriff der Gestalt vom

Raum- auf das Tongebiet planmäßig zu übertragen und zu zweit dem Begriff des Lebens innerhalb der Tongestalten feste und nicht bloß gleichnisweise Inhalte zu geben gefordert hat, so stünden wir nun nach diesen größtenteils mehr methodologischen Fragen als konstitutiven Antworten erst an dem Punkt, von dem K. E. v. Baer ausgegangen war: den Begriff ‚organisches Leben' zu klären durch die Vergleichung mit ‚Melodien' und ‚Gedanken'. Von hier ab hätten wir nun erst mittels unserer zugeschärften Begriffe von Tongestalt und Tonleben einzudringen in das Fachgebiet des Zoologen und etwas allgemeiner: des Tier- und Pflanzenphysiologen und Biologen. Da wir aber hiemit aus dem Gebiet des Philosophen in das des Naturforschers hinüberträten, ist uns doppelte Vorsicht nicht nur Recht sondern auch Pflicht. Und so grenzen wir schon äußerlich die beiden Untersuchungsgebiete ab durch die Zäsur zwischen Stud. II und Stud. III. Da nun aber doch die Fragen und Antworten dieser Stud. II angeregt worden waren durch den Zoologen, Nichtphilosophen Baer, so dürfen auch wir Philosophen uns einzufühlen suchen in den Gedanken- und Interessenkreis des Naturforschers, um aus ihm heraus zu verstehen, was ihn über sein engstes Fachgebiet hinausblicken und von einem (wie es schien) bloßen Gleichnis sachliche Aufklärung über das Wesen organischen Lebens erwarten ließ.

Indem wir also jetzt die Richtung eines Ausblickes aus dem einen, musikphilosophischen, in das andere, naturwissenschaftliche Gebiet umkehren und uns hineinzudenken suchen in die Ansprüche, die der Naturforscher als solcher an die Ertragsfähigkeit des Baerschen Gleichnisses stellen darf und muß, müßten wir vor allem von dem ‚unanalysierten Aspekt', der uns zum sinngemäßen Gebrauch des Wortes ‚Leben' anfänglich genügte, nunmehr vordringen bis zu demjenigen bis ins einzelnste analysierten Begriffsinhalt ‚organisches Leben', der die vollständige nnd geordnete Reihe aller Begriffsmerkmale (Assimilation, Fortpflanzung, usf.) Glied für Glied durchzugehen und mit ebenso weitgehend analysierten Merkmalen der Begriffe ‚Melodien und Gedanken' im einzelnen und einzelnsten zu vergleichen gestattet. Würde es dem hübschen Einfall Baers bei so pedantischer Nachprüfung besser ergehen, als den oft

versuchten Vergleichen z. B. zwischen organischem Leben und sozialem Leben? Ein älterer, besonders weitgehend durchgeführter solcher Versuch, nämlich SCHAEFFLES Buch ‚Bau und Leben des sozialen Körpers‘[1] hat, wie ich höre, der kritischen Durchprüfung von beiden Seiten her nicht auch nur halbwegs standgehalten: wird es dem BAERschen besser gehen?

Und doch wäre es noch voreiliger, solche Analogien von vornherein abzulehnen, als sie, sogar ohne nähere Proben auf ihr Zutreffen oder Nichtzutreffen im einzelnen, vorläufig auf guten Glauben an- und hinzunehmen. Gefestigte Erkenntnis wäre ja auch schon gewonnen, wenn nur einige wenige der Vergleichungspunkte Stand hielten und von den übrigen in ebenso bestimmter Weise gezeigt wäre, daß und warum sie nicht standhalten. Jede solche Kritik sieht sich aber vor einer, wie es scheint, nicht zu umgehenden Schwierigkeit; sogleich in unserm Falle: Wie soll der Gegenstandstheoretiker und Psychologe musikalischer Gebilde und Erlebnisse voraussehen, für welche konstitutiven Merkmale des Begriffes ‚organisches Leben‘ der Physiobiolog vom Musiktheoretiker die Parallelglieder fordern werde? Dazu müßte ja der Musikmann schon Fachmann der ganzen Physiobiologie, einschließlich Anatomie, Histologie u. s. f. bis hinauf zur Pflanzen- und Tierphysiologie sein. Und gesetzt, auch andere Biologen wären so geneigt wie BAER, sich für ein naturwissenschaftliches Erkennen aus den Welten der Musik (‚Melodie‘) und Logik (‚Gedanken‘) exakte Aufschlüsse zu erwarten, so müßten eben auch die Naturforscher fachkundige Musiker und Logiker sein: — beides gleich unerfüllbare Forderungen.

Und doch muß das Grenzgebiet, das bei beiderseitiger Überspannung der Forderungen von beiden Seiten her unzugänglich bliebe, begangen und bebaut werden und verspricht dann doch wohl beiden Teilen manche Ernte. Für meinen Teil war es, wie an der Spitze von Stud. I gesagt, nur die

[1] Dagegen hörte ich, unmittelbar nachdem obiges geschrieben war, den Rechtshistoriker SCHWIND in seiner Rektoratsrede Wien, Oktober 1919, ebenfalls einschlägige Analogien voraussetzen und verarbeiten; so daß wir in Stud. IV_2 zur ‚Restfrage‘ des Verhältnisses zwizchen Sozialem (als Kern des Ethischen) und dem Organischen weiterhin Stellung nehmen dürfen.

Psychologie der produktiven Phantasie, die mich, ohne daß mir damals (vor 1897) Anregungen von außen gekommen waren, zu einer Berufung auf organische Gebilde behufs Erklärung der Phantasiegebilde ermutigte. Wenn nun uns Psychologen innerhalb unseres Erfahrungskreises Erscheinungen aufstoßen, wie die von STERZINGER[1] bemerkte und experimentell untersuchte Neigung der Phantasmen zur Spaltung und Verdopplung, so liegt auch schon dem Laien ein Hinüberblicken auf die physiologische Zellteilung[2] so nahe, daß ich mehrmals

[1] Auf meine Bitte teilte mir Dr. STERZINGER (Graz) Folgendes mit: ‚Bisher habe ich von psychischen Vorgängen, die in Verdopplung von Phantasievorstellungen und Ähnliches einschlagen, veröffentlicht in der Arbeit ‚Das Steigerungsphänomen beim künstlerischen Schaffen, Zeitschrift für Ästhetik u. allgemeine Kunstwissenschaft, XII, S. 70 ff., 1917.‘ Außerdem kommen für Analogien aus dem Bereiche des Organischen vielleicht noch in Betracht die Vergrößerung der Phantasievorstellungen (in derselbon Arbeit) und aus einer noch ungedruckten Untersuchung (‚Über Vergrößerungen und Verkleinerungen‘), Vergrößerungen beim Übergang von Wahrnehmungs- in die entsprechenden Phantasievorstellungen, die schon innerhalb weniger Sekunden bei manchen Versuchspersonen auf verschiedenen Sinnesgebieten eintreten.‘

[2] Nur um nicht infolge allzu abstrakter Formulierung schon der bloßen Frage nach konkreten und speziellen Analogien zwischen dem ‚Erschaffen, Entstehen, Entwickeln‘ von Tongestalten und dem Maße möglicher Parallelisierungen mit jenen drei Stufen des Werdens von organischen Gestalten, also namentlich ganzen Pflanzen- und Tierleibern, den Leser im Unklaren zu lassen über das Verhältnis dieser Studien II zu den Studien III ‚Phantasieproduktion und organische Produktion‘, erlaube ich mir, schon hier die folgenden Analogien zu unterbreiten mit der Bitte, sie unabhängig von den allgemeinen Fragestellungen und Antwortversuchen der Studien III ganz *ad hoc* in Erwägung zu ziehen:

Von biologischer Seite dürfte es feststehen, daß das Letzte, was wir über organisches Werden und Wachsen wissen, die (wie es scheint: spontane) Zweiteilung eines Einzellers ist. Zuerst Einschnürung, dann Abtrennung, später Wiederteilen der zwei selbständig gewordenen Zellen usw. Ist es nun eine zufällige und äußerliche (oder gar nur an den Haaren herbeigezogene?) Ähnlichkeit zu solcher Zweiteilung oder Verdopplung, wenn im vierten Satz der Dritten Symphonie Beethovens zuerst aus dem, man möchte sagen, unerhört einfachen



sogleich wird:

im Gespräche (z. B. kürzlich wieder mit einem jungen Musiker) das, was der Musiker ‚Durchführung‘ nennt, mit Zellteilung,



dann:



weiters:



und schließlich:



Weiß ein Musiktheoretiker zu erklären, was sich in der Phantasie Beethovens zugetragen hat, daß er der Melodiefolge der ersten Tonreihe eine gleiche (nur in anderer Klangfarbe) als nächsten Schritt zur späteren, so reichen Entwicklung seines Urmotivs hat folgen lassen können und müssen? Ein Psychologist der Musiktheorie mag die Antwort in einer Art Willkür des eben nur auf allmähliche Bereicherung seines ersten Einfalls bedachten Komponisten finden. Der Gegenstandstheoretiker von Tongestalten wird schon dieses Stück Produktivität wesentlich anders beschreiben: er wird der ersten Tongestalt eine Art

Weiterwachsen, Differenzierung, sogar Vererbung beinahe unwillkürlich vergleichen hörte. Natürlich müßte auch jeder solcher Einzelvergleich auf die scharfe und immer weiter geschärfte Probe gestellt werden, wie lange die Parallele standhalte, falls man einerseits alles, was man über Zellteilung, und andrerseits alles, was man über Themenentfaltung schon weiß, nicht vielmehr zu einem Auseinandergehen der vermeintlichen Parallelen als zu ihrem ‚Schneiden im Unendlichen' führt.

Und solche Fragen sollen nun in Studien III an je einen Tier- und einen Pflanzenphysiologen gerichtet werden — ohne vorgefaßte Meinung, daß dann z. B. das Beste und Letzte, was wir bisher über die physiologische Beschreibung und Erklärung der Zellteilung wissen, uns nicht alsbald den Mut benehmen werde zu einem Hinüberdenken an Erscheinungen der musikalischen Phantasie. Aber sollte sich selbst an noch so vielen Punkten das vorläufig erwartete Parallelgehen von musikalischem und organischem Leben bei hinreichender Vertiefung unserer Einzelkenntnisse innerhalb jedes der beiden Gebiete vielmehr widerlegen als bestätigen, so dürfte doch die Erwartung aller musikalischen und biologischen Laien schon an dem einen Hauptpunkt durch keine Fachwissenschaft enttäuscht und zuschanden werden:

Organisches Leben und Organismen haben ihren Namen von Organ, Werkzeug, und in diesen Wörtern spricht sich die Überzeugung aus, daß je ein Organ innerhalb des lebendigen Organismus einigen oder allen übrigen diene, sie unterstütze,

---

objektiven, außer- und vorpsychischen Forderns zutrauen, sodaß die erst gleichsam einzellige Erscheinung des Themas aus sich heraus drängt nach dem Zugesellen der zweiten kongruenten Tonreihe. — Natürlich verhehle ich mir nicht, daß wir hier wieder vor der Rest- und Kardinalfrage stehen, was es mit einem solchen aspychischen ‚Fordern' einer Gestalt nach Ausgestaltung — offenbar ein spezieller Fall des allgemeinen Begriffes der Folgerichtigkeit (o. S. 27) künstlerischer Gestalt und Gestaltung — *in rerum natura* auf sich hat. Eine Frage, an die wir uns erst wieder in Studien IV_4, den Restfragen an die Metaphysik, heranwagen werden, um von ihr auch die Studien III so weit als möglich unabhängig zu erhalten, damit sich diese wirklich auf möglichst rein psychologisch-biologischem, also metaphysikfreiem Gebiete bewegen können.

ihnen ihr Leben eben nur durch Zusammenleben mit den übrigen ermöglicht.

Zwar ist sogar dieses Stück Morphologie und Teleologie von einer allzustrengen biologischen Fachwissenschaft auf Jahrzehnte hin verkannt worden (wie in Studien III durch ein seltsames Beispiel aus der Geschichte der Biologie jüngster Jahrzehnte zu belegen sein wird). Ebenso aber wie nun heute der Blick für die Einheitlichkeit je eines lebenden Organismus durch eine nicht minder ‚streng', aber viel umsichtiger gewordene biologische Wissenschaft wieder entschleiert worden ist, so wird wohl auch jeder Fachmann strengster Gegenstandstheorie den naiven Eindruck außerwissenschaftlicher Freunde der Musik nur bestätigen können, wenn sie die ‚Gliederung' musikalischer Gebilde wohl jederzeit erinnert hat an die Glieder eines Lebewesens und ihr gegenseitiges Ineinandergreifen.

Von mir selbst berichte ich (einfach als Tatsache, ohne Werturteile), daß mir beim ersten oder zweiten Anhören eines symphonischen Werkes, das mir als Ganzes anfänglich über meinen musikalischen Horizont geht, von dem sich aber einzelne Melismen und Harmonien sofort als innerlich lebendig darstellen, sehr ähnlich zumute war und ist, wie beim Blick in ein großes Seewasseraquarium, in dem allerhand fremdartige Lebewesen durcheinanderwimmeln; ob auch sie, in ihrem künstlichen Gehäuse, es schon zu einer neuen Lebensgemeinschaft gebracht haben, bleibt mir natürlich umsomehr fremd. Kenne ich aber dann ein Werk so lange und gut, wie etwa Beethovens V. oder III. Symphonie, so spüre ich auch schon als Laie, wie hier jeder musikalische Teil eben Teil des einen großen Ganzen ist, das Ganze ein Organismus. Aber was ich hier in dürren Worten als Nichtkenner berichte, hat sich gewiß jeder Kenner um so besser gesagt, je unmittelbarer er selbst als Ganzer jenes Ganze mitzuerleben vermochte. Wie sehr auch Nichtfachmann auf jedem einzelnen der beiden Gebiete, der Musik wie der Physiobiologie, fürchte ich doch nicht von der einen oder anderen Seite her in diesem Vertrauen auf eine innere Wesenseinheit musikalischen und organischen Baues und Lebens Lügen gestraft zu werden. Und so vertraue ich denn auf eine künftige Musikbiologie.

Wenn beide Gebiete künftig mit einander planmäßige Fühlung zu gewinnen suchen werden und dies mit ihren jeweilig feinsten Methoden und Ergebnissen, werden sie alles in allem einander nicht ferner, sondern nur immer näher kommen. Dabei mögen die von Seiten der Kunst kommenden Denker vom Anfang bis ans Ende ganz andere Wege ein-

schlagen als die von seiten der Naturwissenschaft Kommenden: nur wenn sie beide ihr eigenes Gebiet, zunächst ganz unbekümmert um und unbeirrt durch das andere, so oft und fest als möglich die Leitbegriffe der Gestalt und der Gestaltung im Auge behalten, wird diesen, falls unsere Hoffnung und unsere Vorliebe für die ‚lebende Gestalt' nicht trügt, nach dem Getrenntmarschieren von Musik- und Lebenstheorie zu einem Vereintschlagen und Siege führen. Aber auch für den Fall künftiger Enttäuschung jener Hoffnungen: schon die beständig sich erneuernde Aufforderung, jedes der beiden zu vergleichenden Erscheinungsgebiete in immer feinere Gliederungen der Erscheinungen und Theorien hineinzuverfolgen, kann, wenn nicht der Vergleichung beider, so doch der geschärften Erkenntnis je eines der Gebiete nur mehr Vorteile, keine Nachteile bringen. Und dies ist nun auch eine methodologische These zur allgemeinen Frage, ob und was wir uns versprechen dürfen zu einem analogisierenden Zusammenbetrachten von sonst getrennt behandelten Gebieten. Zugunsten eines solchen Zusammenschauens führe ich zwei Beispiele aus anderen Gebieten an: Das eine ist die ‚Wechselseitige Erhellung der Künste' im Sinne von Oskar Walzel.[1] Das andere Beispiel sei eine Ab-

[1] Wie sehr die Übertragung von Erkenntnissen aus dem Gebiete der Tongestalten auf lebende Gestalten und umgekehrt — allgemeiner: die wechselseitige Erhellung der an sich dunklen Gebiete ‚Phantasieproduktion und organische Produktion' ein gewagtes Unternehmen ist und bleibt, ermesse ich gern an der scheinbar schon viel weniger gewagten und oft versuchten ‚Wechselseitigen Erhellung der Künste'. Dies der Titel eines der Philosophischen Vorträge, die Oskar Walzel gehalten hat am 3. Januar 1917 in der Kant-Gesellschaft (veröffentlicht in ihren Philosophischen Vorträgen Nr. 15, 1917, S. 92). Unter eben diesem Titel, aber mit Beifügung eines Fragezeichens, bringt nun O. Wulff drei Leitartikel in der Deutschen Literatur-Zeitung 1918, 14., 21., 28. Dezember 1918 — eben während ich diese Studien II in ihren Hauptgedanken disponiere. Ich gewinne aus der von Wulff angeführten weiteren Literatur zu diesem vielbehandelten Gegenstand willkommene Anregungen für Studien IV_2 ‚Restfragen der Gestaltungstheorie an die Ethik, einschließlich Ästhetik'. Einstweilen nur soviel: Wulff sagt (Sp. 1012): ‚Walzel verzichtet mit Absicht auf jegliche Deduktion, die von dem Gemeinsamen der Künste zu ihren sich daraus ergebenden Gestaltungsmöglichkeiten herabgeht. Er glaubt Kunstwerke als etwas Gegebenes fassen zu können, ohne darnach zu fragen, was denn eigentlich Kunstwerk sei. Wenn er sich dabei auf die Kantische Unterscheidung

handlung ,Orientalistik und vergleichende Musikwissenschaft', von Dr. ROBERT LACH. Es kann BAERS und meinem gewagt scheinenden Versuch, Organisches und Musikalisches in Vergleich zu setzen, zu einiger Beruhigung gereichen, wenn hier LACH findet, daß zwei, wie man meinen sollte, einander so sehr fern liegende Gebiete wie

,orientalische Sprachforschung und vergleichende Musikwissenschaft, in ganz analoger Weise und einander parallel ihre begrifflichen Korrelate finden, derart, daß die auf dem Gebiete der einen Wissenschaft konstatierten, untersuchten und erklärten Phänomene nur Äquivalente der entsprechenden korrespondierenden Phänomene aus dem Gebiete der andern darstellen, die sprachlichen Erscheinungen also nur die sozusagen allotrope Modifikation der musikalischen sind sowie umgekehrt — kurz: die beiderseits beobachteten Erscheinungen, Prozesse, Zusammenhänge u. dgl. nur morphologisch verschieden, nur nach ihren Darstellungsmedien (Sprachlaut, musikalischer Ton) phänomenal modifizierte Ausdrucksformen eines und desselben beiden Gebieten gemeinsam zugrundeliegenden identischen Urgestaltungsprinzipes sind.'

Ein ,Urgestaltungsprinzip' — das hieße ja also wohl, daß in allem, was Gestalt und Gestaltung heißen darf, von

von Wissenschaft und Kunst beruft, so begeht er hier freilich sogleich einen Denkfehler'. Dieser soll nach WULFF stammen aus einer ,grundlosen Scheu vor einem Rückfall in die normative Ästhetik der älteren spekulativen Kunstphilosophie'; man werde sich nicht damit begnügen, . . typische Wesensmerkmale in den verschiedenartigen künstlerischen Erscheinungen festzustellen, sondern diese auch auf gemeinsame psychische Grundvoraussetzungen zurückzuführen suchen müssen. Dazu bietet aber die neuere psychologische Ästhetik die Handhabe. . . . Die Psychologie kann heute allein[?] das deduktive Verfahren ersetzen, das, anfangend vom Laokoon, alle ähnlichen Versuche der Romantiker, Schopenhauer u. a. bis Nietzsche herab mehr oder weniger beherrscht'. Demgegenüber möchte ich (H.) sogleich hier nochmals daran erinnern, daß nun der Psychologie die Gegenstandstheorie an die Seite getreten ist. Nicht nur hoffe ich in Studien IV_3 ,Restfragen der Gestaltungstheorie an die Gegenstandstheorie einschließlich Ideenlehre' nach ebensolchen Fragen an die Psychologie (Studien IV_1) behandeln zu können. Sondern wie schon in vorliegenden Studien II Gegenstandstheoretisches fast eben so oft heranzuziehen war wie Psychologisches, möchte ich auch für die in ihrer Art minder gewagten ästhetischen und kunsthistorischen Fragen, die WALZEL und WULFF (nach vielen anderen) behandelt haben, grundsätzlich empfehlen, sich nicht allzu viel oder gar alles von der Psychologie zu versprechen; das wäre Psychologismus in der Ästhetik.

vornherein so sicher ein Gemeinsames vorliegen und sich aufzeigen lassen müsse, wie eben jeder allgemeine Begriff (sofern nicht etwa sein Name ein äquivoker ist) eben auf ein Gemeinsames innerhalb noch so mannigfacher Gegenstände hinweist und dafür zeugt.

Und daß nicht erst fertige Tongebilde und fertige Organismen Gestalten sind, sondern daß auch in ihrem Entstehen und Entwickeln ‚gestaltende Kräfte' sich betätigen, das geht ja sicher auf beiden Seiten über alles bloße Gleichnis hinaus. Nur ob diese gestaltenden Kräfte in einem sich entwickelnden Organismus ihrerseits noch wesensverwandt sind denen, die die ersten Eingebungen von einem Tonstück in bestimmter Richtung weiterwachsen und zu einem bestimmten Ganzen sich auswachsen machen, schließt freilich neue Fragen ein.

Dem Physiobiologen liegt am nächsten die Frage (eine Restfrage für unsere Stud. IV_1 und IV_4), ob er auch die Kräfte, die eine III. und V. Symphonie Beethovens ausgestaltet haben, als hirnphysiologische Funktionen (oder nur durch Eingreifen eines ‚Weltgeistes') dereinst zu verstehen hofft? Sehr viel näher als solche künftige Erklärungen liegt dagegen das rein beschreibende Merkmal sowohl eines vollendeten Tonwerkes, wie eines vollendeten Organismus, daß sie beide natürliche Grenzen ihres Wachstums haben, daß sie nur als in sich begrenzte Gestalten schöne Gestalten[1] sind. Wobei aber

[1] So wäre also die ‚unendliche Melodie' von vornherein nicht nur unschön, sondern unsinnig? So schloß man einst, als dieses für die Musik des Dramas verlangte ‚Unendlich' ebenso zum Schlag-, Kampf- und Spottwort umgestempelt war, wie ‚Kunstwerk der Zukunft' in ‚Zukunftsmusik'. Seither wissen wir, daß die Negation in diesem ‚unendlich' sich vor allem nur gegen das Zerissenwerden einer dramatischen Musik in Arien, Märsche u. dgl., oft unterbrochen durch nichtgesungene Worte, gerichtet hatte. Aber auch was nach Überwindung solcher negativer Äußerlichkeiten an dem ‚Unendlich' uns als Positiva vertraut und lieb geworden ist, will nicht gemessen sein mit den Maßstäben mathematischer Unendlichkeit und auch nicht mit der hypothetisch-biologischen, z. B. des unsterblichen Keimplasmas Weismanns. Denn nicht nur kennen und fühlen wir die einst beklagte Ungeschlossenheit oder wenigstens ‚Längen' Wagnerscher Tongestalten bis zur Ausdehnung ganzer Szenen und Aufzüge längst als in sich so wohl geschlossen, daß sie nun wieder Engen scheinen im Vergleich zu späterhin angestrebten

sogleich BAERS Begriff der Zielstrebigkeit und WIESNERS Neigung, sich das Ziel allzunahe, nämlich im Erreichen der Geschlechtsreife je eines Individuums zu denken, uns das Weiterdenken an ganze Geschlechterfolgen und dieses nun das Hinüberdenken an musikgeschichtliche Entwicklung an ganze Reihen der Schöpfungen je eines Meisters, ja ganzer Reihen von Meistern (Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Wagner) mehr als nahe legt.

Aber auch viel ferner liegende Analogien verdienen dann überdacht zu werden. So werden wir in Stud. IV_4 innerhalb der abschließenden metaphysischen Betrachtungen über strengst gefaßte oder erst zu fassende Begriffe von Ziel, Zielstrebigkeit und Teleologie uns bis an Fragen wie die herangeführt sehen, ob, wenn Beethovens I. Symphonie haydnisch, die II. mozartisch und erst die III. und die folgenden ganz beethovenisch sind, wir in diesem Weiterwachsen der Produktion etwas wie ‚immanente Teleologie‘ erkennen dürfen? Oder ob, wer (wie OELZELT) an eine solche nicht glaubt, doch auch die Symphonien III—IX letztlich nicht von Beethoven, sondern vom ‚Weltgeist‘ geschaffen sein läßt? Da sich aber diese Studien das Vertrauen ihrer Leser erst verdienen müssen, es werde auch auf die letzten Restfragen metaphysischer Art lieber gar nicht als unmethodisch (nämlich nach anderer als nach empirisch-regressiver Methode) geantwortet werden, so bitte ich den Leser der vorliegenden Stud. II, noch einmal einen prüfenden Blick auf ihren bescheidenen Inhalt zu werfen und sich zu versichern, daß wir wenigstens hier noch nicht das Gebiet des musikalisch und des biologisch unmittelbar Erfahrbaren und an Erfahrungen zu Messenden überschritten haben. Wieder kann zu einem Maßstab dafür, ob unsere Analogie von Ton-

musikalischen Uferlosigkeiten. Sondern auch wenn wir uns möglichst unabhängig machen von dem augenblicklich lebendig Gewordenen und Werdenden und durch musikalisch Gewordenes und Gebliebenes uns anleiten lassen zu einem möglichst objektiven Idealbild von musikalischem Weit- und doch Gestaltetsein, so wird sich wohl für kein noch so kühnes Vorausdenken in künftige musikalische Möglichkeiten der notwendige Zusammenhang zwischen Gestaltet- (und keineswegs nur im engsten Sinn ‚Schön-gestaltet-‘) und irgendwie Begrenztsein leugnen oder auch nur wegdenken lassen.

gestalten und lebenden Gestalten Ähnlichkeiten nicht nur in die zweierlei Gegenstände hineintragen, sondern zwischen ihnen als sachlich Gegebenes vorgefunden habe, die methodologische Bemerkung dienen, die LACH der (o. S. 88) angeführten Stelle vorausgeschickt hatte, nach der

,... vor allem die orientalische Sprachforschung ... in erster Linie berufen ist, in engster Fühlung mit der vergleichenden Musikwissenschaft an eine Reihe von Problemen heranzutreten, deren Lösung oder auch nur aussichtsvolle Inangriffnahme durch die eine oder andere der beiden genannten Wissenschaften einzeln ganz ausgeschlossen wäre, da jede der beiden hinsichtlich der formalen Analysen, Erklärung und Deutung von Prozessen, Phänomenen, Symptomen u. dgl. bei der Untersuchung dieses oder jenes Problems auf die Erfahrung, Methodik, Technik der anderen angewiesen ist.'

Wird die Musikwissenschaft, so wie sie hier durch ihren Vertreter LACH einem Zweige der Sprachforschung Dank gesagt, künftig auch der physiologischen und dann noch einer gegenstandstheoretisch und metaphysisch verallgemeinerten und vertieften Lebensforschung Beiträge zu verdanken haben?

Aber keineswegs will ich schon jetzt so weit ausblicken. Sondern nochmals sei es betont, daß die vorliegenden Stud. II nur dann ihre allernächste Absicht erreicht hätten, wenn sie den Musiktheoretikern, zu denen ich selbst ja leider gar nicht gehöre, irgendwie ein Anreiz würden, beim Weiterschreiten in den ihnen geläufigen Bahnen ab und zu einen Seitenblick zu werfen zuerst auf alles, was Leben hat und Gestalt ist — diese beiden Wörter zuerst möglichst lang genommen ganz nur im kunstlosen, vor- und außerwissenschaftlichen Sinn unserer lieben, lebendigen deutschen Sprache und erst viel später auch im Sinne strengster wissenschaftlicher Biologie und Morphologie.

Damit aber auch schon jenen Seitenblicken ein bestimmter Ausgangspunkt von den strengst wissenschaftlichen Wegen bisheriger Musiktheorie nicht mangle, setze ich hieher noch zwei Stellen aus HUGO RIEMANNS Buch ,L. van Beethovens sämtliche Klavier-Sonaten. Ästhetische und formal technische Analyse mit historischen Notizen'. (Hesse, Berlin 1918.)

Aus Vorwort (S. IV): ,Das fortgesetzte Operieren der produktiven wie der rezeptiven künstlerischen Phantasie mit natürlich gegebenen

und historisch gewordenen Kategorien, welche das Kunstschaffen jeglicher Willkür entkleiden und es zu einem logisch notwendigen Müssen machen, ist eine Tatsache unseres Seelenlebens, die ihrer Bedeutung nach gar nicht überschätzt werden kann. Die Form- und Regelverächter, die Verkünder einer schrankenlosen Willkür des Kunstschaffens *ad absurdum* zu führen, ist der vornehmste Zweck meiner Arbeit'.

,Zu einem logisch notwendigen Müssen' darf wohl auch der Logiker und Relationstheoretiker sich seine Gedanken machen. Solche habe ich o. S. 27 Anm. nur insoweit angedeutet, als es derzeit noch gilt, überhaupt erst die Fülle von Einzelproblemen erkennen, ja vielleicht nur ahnen zu lassen, die sich ergäben, wenn man mit der Dualität ,Beziehung und Gestalt' auch an alle ,musikalische Logik' herantreten wollte (was ja diejenigen einstweilen noch nicht wollen, die auch innerhalb der Tonwelt mit Beziehungen auszureichen, der Gestalten nicht zu bedürfen glauben — worauf in Stud. I, S. 121 hingewiesen worden war). Laden so die angeführten Worte Riemanns ein zu einem künftigen Zusammenarbeiten der Musiktheoretiker mit der Gegenstands- insbesondere der Gestalttheorie, so fallen umsomehr in die Psychologie produktiver Phantasie die nun folgenden Worte von der ,immanenten Logik' der sich ,von selbst fortsetzenden Tongestalten':

Riemann S. 176: ,Ein psychologischer Prozeß ist jedes aus der Phantasie geborne Tonstück. Ich verweise diesbezüglich auf meinen Aufsatz ,Spontane Phantasietätigkeit und verstandesmäßige Arbeit in der künstlerischen Produktion', im Jahrbuch 1909 der Musikbibliothek Peters. Es wird zwar niemals gelingen, die Gesetze vollständig aufzudecken, nach denen in der tonkünstlerischen Phantasie die sogenannten Einfälle mit immanenter Logik sich fortsetzen, durch Nachahmungen und Kontrastierungen sozusagen organisch weiterwachsen und sich zu großen Werken einheitlicher Fassungen entwickeln. Wohl aber ist es möglich, nützlich und fördernd, sich von der melodischen, harmonischen und rythmischen Beschaffenheit der kleinsten Gebilde, der Motive, eine bestimmte Kenntnis zu erwerben, um große Mißverständnisse der Intentionen des Komponisten zu vermeiden. Hat man erst einmal begriffen, daß jede Andersbegrenzung der Motive[1] deren

[1] Ernst Knaur (s. o. S. 20) sagte mir, daß er sich mancher der Phrasierungen, die Riemann den herkömmlichen Auffassungen entgegen empfehlen zu sollen meint, nicht habe anschließen können. Der Tod meines Freundes hinderte ihn, mir einige der Beispiele zu seiner und Riemanns Auffassung herauszuschreiben; und ich kann daher nur sagen, daß mir sein Urteil viel galt und gilt, weil er Beethovens Sonaten nicht nur

Ausdruckswert von Grund aus verändert, unter Umständen geradezu in sein Gegenteil verkehrt, so wird man sich der schweren Verantwortlichkeit bewußt, welche es bedeutet, auf diesem Gebiete die rechten Wege weisen zu wollen'.

Uns weist der hier von RIEMANN vorgezeichnete Weg nicht nur unmittelbar hinüber in die Stud. III ,Phantasiepro-

---

genau kannte, sondern auch überzeugend ausdrucksvoll spielte. Ganz allgemein aber regen uns solche Meinungsverschiedenheiten über mögliche oder gar ,notwendige' Auffassungen von der feineren Artikulation musikalischer Kunstwerke zu theoretischen Fragen in zwei Richtungen an: 1. einer logischen und 2. einer biologischen.

1. Wie weit reicht die Evidenz zwischen einem gewöhnlichen logischen Urteile und einem musikalischen Urteile, dieser Ton ,gehöre' noch zu einigen vorausgegangenen oder schon zu den nächstfolgenden? Natürlich gehören solche Phrasierungsurteile in dieselbe Reihe mit den zahllosen anderen, daß z. B. dieses Tonstück genau dieses Tempo, jene einzelne Stelle dieses Ritardando, dieses Crescendo, usw. ,fordere'. Also die ganze große Frage musikalischer Notwendigkeit, die schon o. S. 79 berührt, natürlich bei weitem nicht beantwortet wurde.

2. Dann aber noch einmal aus Anlaß der Phrasierungs- und Artikulationsauffassungen eine hier wieder besonders naheliegende und schon etwas sehr ins einzelne führende Analogie zwischen Musikalischem und Biologischem, Tongestalt und lebender Gestalt. Wenn der eine behauptet, dieser Ton ,gehöre' zu den vorausgegangenen, der andere behauptet, er ,gehöre' schon zu den nachfolgenden Tönen, so ist es wie der Streit um histologische Einzelheiten; also schematisch, ob z. B. die Faser eines Zwischengewebes mehr zu dem einen oder zu dem andern Muskel gehöre. Wir kommen auf diese Fragestellungen in Studien III zurück. Schon hier aber möchte ich, anknüpfend an obige Worte RIEMANNS, daß ,die sogenannten Einfälle ... durch Nachahmungen und Kontrastierungen sozusagen organisch weiterwachsen und sich zu großen Werken einheitlicher Fassung entwickeln', die Meinung aussprechen, daß RIEMANN natürlich nicht wird haben sagen wollen, mit den zwei Begriffen ,Nachahmungen und Kontrastierungen' sogleich das Um und Auf musikalischer Zeugungskräfte namhaft gemacht und das letzte Geheimnis ,großer Werke einheitlicher Fassung' aufgedeckt zu haben. Aber auch schon der Fingerzeig auf nur zwei solche Kräfte wird uns in Studien III hinweisen, daß und wie wir in einer allgemeinen Psychologie der Phantasie und dann wieder in einer noch allgemeineren Biologie organischer Entwicklung unsere Einsichten in das Werden musikalischer Werke immerhin zu einem Maßstab dafür machen können, inwieweit Gestaltungskräfte in dem jeweilig schon Gewordenen eine notwendige, wenn auch vielleicht nicht ausreichende Erklärung organischen Weiterwachsens bilden.

duktion und organische Produktion', sondern auch in die Stud. IV, u. zw. in ihr tiefst liegendes Problem, auf dessen Lösung wir alle, Philosophen wie Biologen, seit PLATON und ARISTOTELES am stärksten neugierig wären: wie denn eine ,Idee', als objektiv angenommenes Gebilde, sich den Ein- und Durchgang in und durch die subjektiven ,Ideen' je eines Künstlers oder sonstigen Schöpfers bahnen mag? Ob ein Schöpfer schafft nach einer von ihm vor dem Schaffen gedachten Idee, also ob sein ,Geist' vorhergehe seiner Tat, oder ob umgekehrt ,im Anfang war die Tat' — d. h. die Tat einschließlich des in ihr sich äußernden Willens. Und ob dieser Wille vor dem Intellekt, also ein ,Wille ohne Intellekt' auch nur ohne inneren Widerstreit gedacht werden könne — das wird ja ein letztes Restproblem unserer Stud. IV_1 und IV_4 bleiben. Aber wenn auch seine Lösung ein nie zu erreichendes Ziel bliebe, so weisen uns doch die Richtung der rein wissenschaftlichen Wege, auf denen sich vielleicht einige zielbewußte Schritte einer Annäherung an die Wahrheit in diesen Dingen tun lassen, kaum etwas anderes deutlicher und überzeugender, als die ,lebenden Gestalten' unserer Tonkunst. Wie sie uns fertig vorliegen, sind sie die schönste Verwirklichung idealster ,Ideen'. — Und so lassen uns denn schon die schwachen und in sich musik- und literarhistorisch nicht einmal unanfechtbaren Proben von psychologischen Aussagen (s. o. S. 71) eines Tonschöpfers wie (angeblich) Mozart wenigstens hoffen, daß eine in gleicher Richtung vorgehende künftige wissenschaftliche Psychologie der Phantasiegestalten ein Vorbild werden könnte sogar für eine ebenso exakte Biologie der organischen Produktion lebender Pflanzen- und Tiergestalten.

Dies das Thema unserer nächsten Studien III.

Alois Höfler.

Bei- und Nachträge
zu
Höflers Abhandlung ‚Tongestalten und lebende Gestalten'.

Von
Dr. Robert Lach,
korresp. Mitglied der Akademie der Wissenschaften.

Auf die von Herrn Professor Höfler an mich gerichteten Fragen in Sachen der Mehrdeutigkeit (o. S. 9 ff) und der Unbestimmtheit (o. S. 18 ff) von Tongestalten antworte ich durch folgende Beiträge. Dabei werde ich diese zweierlei Tatsachengruppen nicht in zwei äußerlich scharf abgegrenzten Abschnitten, sondern ineinandergreifend behandeln und vorwiegend mit dem entwicklungsgeschichtlich Frühern, dem Primitiven, der Unbestimmtheit, beginnen.

Gestaltunbestimmtheit und Gestaltmehrdeutigkeit in der Musik.

Die oben im Text erörterten beiden Momente der Gestaltunbestimmtheit und -mehrdeutigkeit verkörpern zwei Prinzipien, die entwicklungsgeschichtlich insoferne von höchster Bedeutung sind, als sie uns im gesamten Verlaufe der musikalischen Entwicklung — onto- wie phylogenetisch — immer und überall, wo, wann und seit wann immer zur Äußerung in musikalischen Ausdrucksmitteln gegriffen wird und wurde, entgegentreten, u. zw. nicht etwa bloß an einzelnen individuellen und historischen Beispielen, sondern typisch und generell, als Entwicklungssymptome. Dabei läßt sich deutlich eine entwicklungsgeschichtliche Reihenfolge ihres Auftretens beobachten, insoferne stets zuerst die Gestaltunbestimmtheit sich einzustellen pflegt, während später, auf höheren Entwicklungsstufen mit bereits stärker gefestigtem Tonhöhen-, rhythmischem und formalem Sinne und plastischer abgegrenzter, prägnanterer Tonvorstellung die anfänglich vage, gestalt- und formlose Unbestimmtheit einer bereits mehr eingedämmten, sozusagen zirkumskripten Gestaltmehrdeutigkeit Platz macht, so daß

letztere als entwicklungsgeschichtliche Fortsetzung der ersteren, sozusagen als deren höhere, verfeinerte und sublimierte Entwicklungsphase, angesehen werden darf. Beide Momente erstrecken sich bei ihrem Auftreten in gleicher Weise auf sämtliche Gebiete der musikalischen Ausdrucksformen, wenngleich begreiflicherweise je das eine oder andere dieser letzteren einen günstigeren Boden für das In-Erscheinung-Treten dieser Momente gewähren mag als die übrigen. Gruppiert man demnach das gesamte Gebiet der musikalischen Ausdrucksformen nach den Haupttypen der musikalischen Phänomene in die Kategorien: Ton (-höhe, -stärke, -dauer, -farbe), Tonreihe oder Melos (d. i. eine Mehrheit von Tönen nacheinander), Zusammenklang oder Harmonie (d. i. also: eine Mehrheit von Tönen gleichzeitig mit- und nebeneinander), Rhythmus (d. i. also: die Art und Weise der zeitlichen Aufeinanderfolge der Töne) und musikalische Architektonik (Zusammenfassung sämtlicher durch die vorerwähnten Elementarkategorien gelieferten Ausdrucksmittel zu Gebilden höherer ästhetischer Bedeutung, zur musikalischen Konstruktion, zur musikalischen Form), so zeigt uns, was zunächst die Gestaltunbestimmtheit anbelangt, die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung der verschiedenen Ausdrucksmittel und -formen der einzelnen musikhistorischen Epochen und musikalisch-entwicklungsgeschichtlichen Stadien, daß auf den niederen und frühen Entwicklungsstufen, bezw. in archaischen Phasen, aber auch noch bis tief in die europäische Musik des Mittelalters hinein, es fast ausschließlich nur die drei erstangeführten Kategorien — also Einzeltöne, Rhythmus und Melos — sind, an deren Gebilden das Moment der Gestaltunbestimmtheit in die Erscheinung tritt, hier aber nun allerdings mit überwältigender Wucht und allumfassender Bedeutung. Die ungeheure Kluft, die den Menschen auf dieser Entwicklungsstufe — z. B. den primitiven Menschen, die Naturvölker, aber auch noch die orientalischen Kulturvölker und Halbkulturvölker wie z. B. die tatarischen, finnisch-ugrischen u. dgl. Stämme an der Wolga und am Ural, die Kaukasusvölker wie z. B. Kachetier, Pschawen, Swanen, Thuschen, Osseten usw., sowie den Menschen archaischer Kulturstufen — von dem unserer Kulturstufe scheidet, läßt sich in Hinsicht auf sein musikalisches Fühlen und Denken dahin formulieren: der

Mensch dieser niederen oder frühen Stufe ist unfähig, einen Ton oder eine Reihenfolge von Tönen auch nur annäherungsweise mit jener Prägnanz, klar umrissenen, scharfen Abgegrenztheit und Plastik der Vorstellungskraft sich zu vergegenwärtigen, geschweige denn sie hervorzubringen, wie dies für den Menschen unserer Kulturstufe eine selbstverständliche Voraussetzung ist, ohne die man überhaupt nicht von Musik oder Musizieren sprechen könnte. Wenn der Mensch unserer Kulturstufe an einen bestimmten Ton oder eine bestimmte Reihenfolge solcher Töne (Melodie) denkt, von ihnen spricht, sich sie vorstellt, sie vorführen will oder auch nur erkennen soll, ist für ihn die selbstverständliche Voraussetzung und conditio sine qua non, daß sowohl Tonhöhe als auch Dauer des einzelnen Tones wie der Rhythmus der Aufeinanderfolge der einzelnen Töne der Melodie ganz genau, bis ins kleinste Detail unverändert, so vorgestellt, bezw. vorgeführt werden, wie sie in der gemeinsamen Vorstellung der Kulturmenschheit fortleben, d. h. wie eben ihre Originalfassung, die vom Komponisten oder dem allgemeinen Kulturbrauch festgesetzte Form, ist: die geringste Veränderung, sei es der Tonhöhe, sei es der rhythmischen Aufeinanderfolge der einzelnen Töne der Melodie, wird dann von ihm als das angestrebte Vorbild nicht vollkommen erreichend, als ‚falsch', als ‚unrichtig', als etwas anderes, als ungenau empfunden, und wenn diese Unstimmigkeiten eine gewisse Grenze überschreiten, wird diese Empfindung des ‚Andersseins' so weit gehen, daß schließlich aus dem Vorgeführten gar nicht mehr erkannt werden wird, was damit ‚gemeint', d. h. also: was vorzuführen beabsichtigt war. Würde z. B. die Melodie des ‚God save the king' statt in Dur vielmehr in Moll gesungen oder gespielt, oder würde darin der eine oder andere Ton um einen halben oder Ganzton tiefer oder höher genommen, so würde zwar jedermann noch erkennen, was gemeint ist, aber zugleich auch alle Hörer übereinstimmend erklären, daß darin der und der Ton falsch, unrichtig wiedergegeben sei (und ähnlich natürlich auch in rhythmischer Hinsicht, z. B. wenn statt des Original-$^3/_4$Taktes ein $^4/_4$ oder $^2/_4$Takt eingeführt oder die Dauer einzelner Töne willkürlich verlängert, bezw. verkürzt würde). Würde aber in derselben Melodie **jeder** Ton sowohl nach seiner Tonhöhe als

auch nach seiner Dauer verändert, also z. B. um $^1/_2$ Ton oder 1 Ganzton oder noch größere Intervalle willkürlich bald nach oben bald nach unten versetzt und zugleich der Rhythmus der Aufeinanderfolge der Töne der Melodie geändert, also

z. B. statt: 

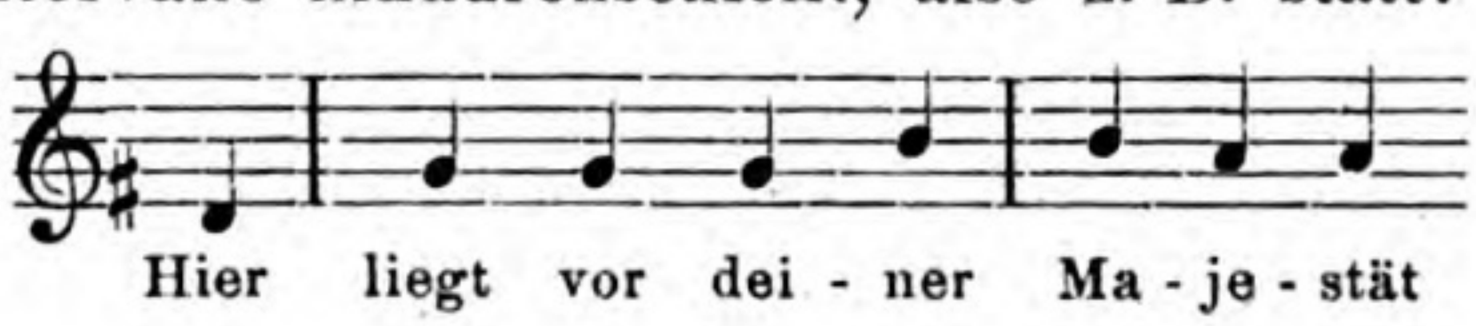
so:  oder gar so:

 gesungen u.

dgl., so würde natürlich niemand mehr erkennen, welche Melodie hier gemeint oder vorzuführen beabsichtigt ist. Genau so also, wie wir in dichterischer Hinsicht, um ein bestimmtes Gedicht u. dgl., das vor uns rezitiert wird, wiederzuerkennen, als ganz selbstverständlich voraussetzen, daß auch nicht ein Wort, nicht eine Silbe an der uns bekannten Fassung geändert sein dürfe, und dort, wo dies doch geschehen ist oder geschieht, von einer fehlerhaften Wiedergabe sprechen oder aber gar nicht erkennen, welches Gedicht gemeint ist (z. B., wenn jemand statt der Worte der Originalfassung des Goethe schen: ‚Ich ging im Walde so für mich hin‘ deklamierte: ‚Ich bin einmal im Walde spazieren gegangen‘ u. dgl.), genau so verlangen wir also auch in musikalischer Hinsicht, daß jeder einzelne Ton wie auch die gesamte Tonreihe in ihrer melodischen und rhythmischen Aufeinanderfolge mit allen ihren kleinsten Details und Nuancen genau so gebracht werde, wie die uns bekannte Originalform der Melodie dies erfordert.

Ganz anders aber das musikalische Denken, Fühlen und Vorstellen des primitiven und archaischen Menschen: der Natur-, Halbkultur- und selbst noch der orientalischen Kulturvölker! Nicht bloß, daß hier diese vorhin charakterisierte Prägnanz und scharf umrissene, plastische Abgrenzung der einzelnen Tonstufen wie des Ganzen in der Vorstellung wie auch bei der Vorführung durchaus nicht (sei es bewußt, sei es unbewußt) Forderung oder Voraussetzung des musikalischen Erkennens ist, — nein, mehr als das: der Mensch auf dieser Entwicklungs-

stufe ist überhaupt ganz und gar unfähig, auch nur ein einziges kleines, einzelnes Detail unverrückbar festzuhalten und es unverändert zu reproduzieren, geschweige denn erst es zu erkennen! Dies zeigt sich schon beim bloßen, rein physischen Vorgang der Intonation, der Phonation, des Anstimmens eines Tones. Während es für uns europäische Kulturvölker der Gegenwart eine ganz selbstverständliche Voraussetzung ist, daß, um von ‚Gesang‘, von ‚Singen‘, also von ‚kunstvollem‘, ‚künstlerischem‘ Musizieren sprechen zu können, jeder Ton ganz klar, lauter und krystallhell ohne jedes störende und als lästig empfundene Nebengeräusch (z. B. die durch ungeschickte Einstellung der Phonationswerkzeuge entstehenden palatalen, gutturalen, dentalen, nasalen u. dgl. schnarrenden, summenden, surrenden, schnarchenden, rasselnden Nebengeräusche) intoniert werde (man erinnere sich nur an die in der gesangstechnischen Praxis mit Recht so viel verpönten und an jedem Kunstsänger als schwere Fehler zu rügenden ‚Knödel‘-, Gaumen-, Würgtöne u. dgl., das Tremolieren, das portamentoartige heulende und winselnde Schleppen der Stimme durch mehrere nächstliegende Töne und Zwischenstufen bis zu dem angestrebten Tone!), ist es dem Menschen auf dieser früheren oder niederen Entwicklungsstufe einfach unmöglich, einen Ton klar, deutlich und präzis einzusetzen und auszuhalten: er wird vielmehr mit einem winselnden, brummenden, brüllenden oder heulenden Laute einsetzen und nun mit der Stimme durch eine ganze Reihe der nächstliegenden enharmonischen Tonnuancen (Drittel-, Viertel-, Achteltöne u. dgl.) hindurchschleifen, bis er endlich zu jener Tonstufe gelangt, die angestrebt ist. Übrigens haben wir auch auf unserer Kulturstufe im Gesange des ungeschulten Volkes oder Natursängers noch Analoga dazu: jedermann weiß, wie beim Gesang des Volkes in den Kirchen die einzelnen Töne der Melodie nicht präzis und scharf abgegrenzt eingesetzt werden, sondern zwischen je zwei Tönen sich ein leichtes Portamento hindurchzieht, derart, daß die Stimme von dem Niveau je eines Tones zu dem des nächsten durch die Zwischenintervalle hindurchschleift, also z. B. statt:



vielmehr:



gesungen wird. Genau dasselbe Moment, nur noch in riesenhafter Steigerung, tritt uns nun aber bekanntlich auch in den Gesängen der Natur-, Halbkultur- und orientalischen Kulturvölker entgegen: überall finden wir in dem vokalen Musizieren dieser Völker und Stämme die gleiche Erscheinung: das heulende und winselnde Ziehen und Schleifen der Stimme von einem Tone zu einem andern durch die dazwischen liegenden Stufen. Es läge nun für den ersten Anschein freilich nahe, diese Erscheinung ausschließlich nur aus einem rein physiologischen Moment erklären zu wollen: der rein technischen Unfähigkeit und Ungeschultheit des Stimmorgans, die betreffenden Töne ohne Berührung der Zwischenstufen in sozusagen erstmaligem Anlauf gleich bestimmt und sicher zu intonieren, wie denn in der Tat ja auch heute noch bei uns überall dort, wo nicht die entsprechende gesangstechnische Vorbildung und Übung vorhanden ist — also beim Natursänger, im Volksgesange, beim noch ungeübten Gesangsschüler usw. — aus diesem selben Grunde dieselbe Erscheinung zu beobachten ist. Daß aber mit diesem einen physiologischen Moment nur die eine Komponente der in Rede stehenden Resultierenden bloßgelegt ist, und daß ihr als psychisches Korrelat eine zum mindesten gleich starke psychologische Komponente korrespondiert: das Unvermögen, den Ton (bzw. die Tonreihe oder das musikalische Phänomen überhaupt) klar und präzis vorzustellen und als solchen, sozusagen als eigenes Individuum mit einer ganz bestimmten, nur ihm eigenen persönlichen Physiognomie, von anderen Tönen zu unterscheiden, das beweist klar und unwiderleglich die Tatsache, daß der Mensch auf dieser tieferen Kulturstufe einfach unfähig ist, zu erkennen, ob und inwieweit sich eine von ihm mehrmals wiederholte und bei der Wiederholung jedesmal veränderte Tonfolge von der zuerst gebrachten Fassung unterscheide. Wenn selbst Angehörige eines geistig so hochstehenden Volkes wie beispielsweise die Gurier (= Georgier) es nicht merken, daß sie bei der Wiederholung einer und derselben

musikalischen Phrase einzelne Details fortwährend ändern, z. B. einen und denselben Ton das einemal als f, das anderemal als fis, wieder ein anderesmal gar als g oder in Vierteltonnuancen zwischen diesen Tonstufen bringen (wie ich dies u. a. an einem hochintelligenten, dazu noch bei seinen Stammesangehörigen als sehr musikalisch geltenden Gurier selbst zu beobachten Gelegenheit hatte) und steif und fest versichern, sie sängen fortwährend genau dasselbe wie das erstemal, trotzdem sie jedesmal die einzelnen Details verändern, ja, wenn sie die Unterschiede nicht einmal dann bemerken, d. h. also die Verschiedenheit in der Tonhöhe der einzelnen vorgeführten Töne nicht zu unterscheiden vermögen, wenn man ihnen die von ihnen gebrachten Varianten einzeln zum Vergleiche nacheinander vorsingt

(also z. B.: 

 usw.), — wenn also dies

alles uns nicht bloß bei Natur-, sondern auch bei Halbkultur-, ja sogar auch bei orientalischen Kulturvölkern in gleicher Weise entgegentritt, so kann dann wohl nicht mehr der leiseste Zweifel darüber sein, daß wir es hier mit einem in der menschlichen Psyche dieser Entwicklungsstufe tiefbegründeten psychologischen Moment zu tun haben: dem Unvermögen der plastischen, scharf abgegrenzten und klaren Tonvorstellung. Das bei allen Völkern auf dieser Stufe allgemein auftretende, ihr ganzes musikalisches Denken, Fühlen und Produzieren allbeherrschende Variationsmoment — dieses Moment, das sie unfähig macht, ein und dasselbe musikalische Gebilde bei mehrmaliger Wiederholung unverändert zu belassen, sondern sie vielmehr zwingt, jedesmal wieder neue Veränderungen der kleinen und kleinsten Details (Tonhöhe, rhythmische Aufeinanderfolge und Werte der einzelnen Töne u. dgl.) vorzunehmen —, dieses bei allen Völkern auf dieser Stufe auftretende Variationsmoment (von dessen ungeheurer Wichtigkeit und Bedeutung für das Seelenleben dieser Entwicklungsstufe sich der europäische Kulturmensch unserer Zeit auch nicht

einmal annäherungsweise auch nur die leiseste Vorstellung zu machen imstande ist, es sei denn, daß er durch Beobachtung und Zusammenleben mit Individuen solcher Völker gelernt hat, sich allmählich in das Gedanken- und Gefühlsleben dieser Stufe hineinzuleben und zu versetzen), — dieses Moment also ist nur die Fortsetzung und Verlängerung derselben Linie, deren Anfang durch das in Rede stehende Moment der Unfähigkeit zur plastischen, scharf abgegrenzten Tonvorstellung verkörpert wird. Auch das auf archaischen Entwicklungsstufen (z. B. im hellenischen Altertum) wie heute noch bei den orientalischen Kulturvölkern auftretende Moment der Enharmonik ist hier in diesem Zusammenhang anzuführen, ebenso wie auch in der Periode des gregorianischen Chorals die Entwicklungsgeschichte der Neumenschrift auf dasselbe Moment hindeutet. Denn offenbar hat man die Enharmonik in dem Sinne aufzufassen, daß auf dieser Stufe der Entwicklung noch nicht jene klare, scharfe Abgrenzung der Tonhöhe und demzufolge jene plastisch abgeschlossene, präzise Tonvorstellung erreicht ist, wie sie dann später durch das diatonische Tonsystem verkörpert wird (das chromatische ist entwicklungsgeschichtlich wohl als Übergangsphase vom enharmonischen zum diatonischen aufzufassen), sondern die Menscheit dieser archaischen Epoche steht hinsichtlich ihres musikalischen Fühlens, Denkens und Vorstellens noch auf ungefähr der gleichen Stufe, wie wir sie noch heute bei den oben erwähnten Halbkultur- und orientalischen Kulturvölkern antreffen. Der naheliegende Einwand gegen diese Auffassung, daß demgegenüber aber andererseits ja doch schon lange Zeit vor dem Auftreten der Enharmonik in der altgriechischen Musik das anhemitonisch-pentatonische Tonsystem, also eine Skala mit rein diatonischen Stufen, nämlich Quinte, Sexte und Oktave, nachweisbar 'sei, mithin dann nach dem hier entwickelten Gedankengange in der altgriechischen Musikgeschichte einer höheren entwicklungsgeschichtlichen Phase eine tieferstehende gefolgt sein müßte, erledigt sich — wie mir scheint — ganz von selbst durch zwei Erwägungen. Erstens nämlich darf man nicht übersehen, daß die Entwicklung der Vokalmusik mit der der Instrumentalmusik durchaus nicht zusammenfällt, sondern daß beide getrennt für sich betrachtet werden müssen, — schon von vornherein aus dem einfachen

Grunde, weil Entstehung und Verlauf beider zeitlich durchaus nicht miteinander Hand in Hand oder in gleichem Schritte gehen. Die Instrumentalmusik tritt in ihren ersten Anfängen entwicklungsgeschichtlich (onto- wie phylogenetisch) unverhältnismäßig später auf als die Vokalmusik: das erste und ursprünglichste Tonwerkzeug, mit dem der archaische, der primitive Mensch und das Kind in gleicher Weise Musik machen, ist die eigene Kehle; erst viel, viel später — nachdem der Mensch schon eine ganze große Reihe von Erfahrungen und vor allem Entdeckungen sowie Erfindungen hinter sich hat, die er alle vorerst gemacht haben muß, um auch Instrumente zum Produzieren von Geräuschen oder Klängen heranziehen zu können — erst viel, viel später also treten die Anfänge der Instrumentalmusik in der (onto- wie phylogenetischen) Entwicklungsgeschichte der Menschheit zutage. Die musikalische Entwicklung unseres Kindes (bei dem man zudem ja noch eine ganze Reihe von fördernden, das raschere Vorwärtsschreiten begünstigenden Momenten zu berücksichtigen hat, die ihm durch unsere Kultur und die Vererbung von vornherein sozusagen als Geschenk in die Wiege gelegt worden sind: so die atavistisch erworbene Veranlagung und Vererbung bestimmter Talente, die Anpassung und schnelle Einübung seiner speziell auf ein bestimmtes Äußerungsgebiet eingestellten Organe, schließlich die Unterstützung seiner musikalischen Anlage und die deren Entfaltung beschleunigende Förderung durch die ihm von Jugend auf durch unsere Kultur zur Verfügung gestellten Instrumente, die ihm entweder schon im Vaterhause selbst zur Benutzung und spielerischen Versuchen darauf zur Verfügung stehen — Klavier, Violine — oder die es doch von klein auf hört und hören muß, weil es von ihnen von frühester Jugend an überall, auf Schritt und Tritt, auf der Gasse umgeben ist: Drehorgel, Militärmusik u. dgl.), — die musikalische Entwicklung unseres Kindes also liefert uns ein schlagendes Beispiel für diese Behauptung. Schon in sehr früher Zeit (mit 2—3 Jahren) beginnen die ersten Versuche des Kindes, zu singen (ganz abgesehen hier natürlich von jenem Herumexperimentieren mit den eigenen Stimmwerkzeugen, jenem lallenden, dröselnden, quiekenden, grunzenden, winselnden oder jauchzenden Versuchen und Ausprobieren der eigenen Phonationsorgane, das

schon der in der Wiege liegende und vor sich hindösende Säugling vornimmt); aber erst Jahre später, nachdem der kleine heranwachsende Mensch schon in unzähligen spielerischen Versuchen und Experimenten zahllose Erfahrungen gesammelt hat, erst dann verfällt er darauf, beispielsweise einen Faden zwischen seine Zähne und die Türschnalle zu klemmen und an der so gespannten Saite die je nach dem höheren oder geringeren Grade der Spannung so entstehende höhere oder tiefere Stimmung zu beobachten, oder auf Holzplättchen mit einem Klöppel herumzuhämmern und der nach ihrer Größe und Dicke verschieden sich äußernden Tonhöhe mit Lustgefühl zu lauschen u. dgl. Wenn nun so schon in der Entwicklung unseres Kindes, die in summarischer Rekapitulation abgekürzt die Resultate eines Entwicklungsganges zahlloser vorangegangener Generationen zusammenfaßt, das Eintreten der ersten Äußerungen der Vokal-, bezw. der Instrumentalmusik durch relativ so weite Zeiträume geschieden ist, auf welche ungeheuren zeitlichen Distanzen haben wir uns nun erst beim Urmenschen das Auftreten der ersten Äußerungen beider Momente verteilt zu denken! Wo doch selbst bei den noch heute im Naturzustande lebenden Völkern (die also, ähnlich unserem Kinde des europäischen Kulturmilieus, dem Urmenschen gegenüber bereits auf einer unvergleichlich höheren Stufe stehen, insoferne ja auch bei ihnen — ähnlich wie bei unserem Kinde — eine ganze Reihe von Faktoren fördernd und die Entfaltung ihrer Anlagen beschleunigend mitwirken, deren Eingreifen im Urzustand noch ausgeschlossen war, z. B. die Beeinflussung durch Ableger fremden Kulturgutes, die Nachahmung und Aneigung von Erfindungen und Entdeckungen benachbarter oder — bei mit Eroberungen verbundenen Wanderungen — ansässig vorgefundener Völker u. dgl.) noch Entwicklungsstufen anzutreffen sind, auf denen die betreffenden Völker es noch nicht zu musikalischen Instrumenten gebracht haben, sondern ihrem Bedürfnis nach Musik nur durch Stimmäußerungen, Händeklatschen und günstigstenfalls rhythmisches Trommeln mit Holzpflöcken u. dgl. Genüge zu leisten vermögen! Und wo selbst bei solchen Naturvölkern, die bei ihren Gesängen sich bereits auch schon eines ziemlich ausgebildeten Musikinstrumentenschatzes bedienen — wie z. B. die Polynesiens und des stillen Ozeans — diese Instrumente deutlich

als von der chinesischen, japanischen und hinterindischen Kultur übernommene Ableger nachzuweisen sind! Es wäre also nichts falscher, als die Entwicklung der Instrumental- und der Vokalmusik zusammenzuwerfen und Phänomene sowie Typen, die in der einen als charakteristisch auftreten, auch für die andere als ohneweiters giltig anzunehmen oder gar zu postulieren. Vielmehr wird die Instrumentalmusik, als Produkt einer bedeutend späteren und höheren Entwicklungsphase, demzufolge leicht Symptome und Phänomene aufweisen, die die Vokalmusik zu derselben Zeit noch immer nicht hervorgebracht hat. (Auch noch auf unserem Kulturniveau haben wir in dem Gegensatz zwischen dem Musikalischen und Unmusikalischen einer-, sowie auch Kunst- und Naturmusik andererseits analoge Erscheinungen: während der Musikalische nicht fein genug die Tonhöhe abgrenzen und präzisieren kann und sein absolutes Gehör jede, auch die kleinste Viertel- oder Dritteltonabweichung von den Tonstufen unseres Systems als peinlich, als ,unrein' und ,falsch, empfindet, produziert der Unmusikalische in aller Seelenruhe die gräulichsten enharmonischen Tonnuancen, und während der musikalisch strengdisziplinierte, wohlgeschulte Kunstsänger nicht klar und präzis genug im Ansatze des Tones sein kann, finden wir im Gesange des ungeschulten Natursängers, beispielsweise im Kirchengesange des Volkes, jene oben charakterisierte, glissandoartig-schleppende Portamento-intonation, in der wir das letzte, noch auf später Kulturstufe erhaltene Rudiment des heulenden und winselnden Portamentos der Naturvölker und Urmenschen zu erblicken haben.) So zeigt sich also, daß selbst auf sehr späten Entwicklungsstufen, wo durch die Instrumentalmusik (in der von vornherein infolge der Unabänderlichkeit des Materials, aus dem die Instrumente verfertigt sind, und der dadurch bedingten Verhältnisse, z. B. der unverrückbaren Distanzen der einzelnen Tonlöcher der Holzblasinstrumente, der durch die Dimensionen der Pfeife fixierten, stets gleichbleibenden Höhe und Breite der schwingenden Luftsäule usw. eine von aller Subjektivität des musikalischen Fühlens des Spielers gänzlich unabhängige Stabilität der produzierten Tonhöhen gewährgeleistet ist) schon längst bereits eine vollkommen klare, scharfe und präzise Abgrenzung der einzelnen Tonstufen erreicht und damit dem musikalischen Vorstellungsvermögen

eine unschätzbar wichtige, feste Stütze für die Distinktion der einzelnen Töne geboten ist, dennoch beim an-instrumentalen Musizieren, also beim bloßen Gesange, in der reinen Vokalmusik, derselben Entwicklungsepoche noch jene Unsicherheit und Unklarheit der Tonvorstellung wie -produktion vorkommen kann und wird, wie sie schon auf viel tieferen Entwicklungsstufen, auf denen das instrumentale Moment noch nicht seinen Einfluß geltend machen konnte, mit Naturnotwendigkeit herrscht. In der Tat zeigt uns denn auch die Betrachtung der gesamten (auch der europäischen) Musikgeschichte ohne Ausnahme bis tief ins 16. Jahrhundert hinein, daß alle Entwicklung der Musik stets und ausschließlich vom Boden der Vokalmusik aus sich vollzieht, und daß demgegenüber die Einflüsse der Instrumentalmusik von verschiedener Bedeutung sind; erst in den etwa vier letzten Jahrhunderten der europäischen Musikgeschichte tritt dann auch das Instrumentalmoment in einer Weise beeinflußend, neuschaffend, ja gelegentlich sogar gesetzgebend hervor, wie es die ganzen Jahrtausende der menschlichen Kulturgeschichte vorher und auch heute noch außerhalb des Bannkreises der europäischen Kunstmusik nirgends sonst zu beobachten ist.

Wenn also — um zu unserem Ausgangspunkte zurückzukehren — in der altgriechischen Musik schon Jahrhunderte vor dem (historisch nachweisbaren!) Auftreten der Enharmonik die festen, unverrückbaren Tonstufenbegrenzungen der anhemitonisch-pentatonischen Skala uns entgegentreten, so sind wir dadurch natürlich noch keineswegs berechtigt, zu behaupten, daß nicht gleichzeitig damit auch schon die Enharmonik bestanden habe: im Gegenteile, bei dem tiefinnerlichen Zusammenhange mit, bzw. der entwicklungsgeschichtlichen Abstammung der althellenischen Kultur und Musik insbesonders von der Kleinasiens (man denke an die zahlreichen Reminiszenzen an diese Herkunft in den terminis technicis der altgriechischen Musiktheorie: phrygische, lydische, aeolische, jonische Tonart, nomos ailinos, lityerses, himaios iulos u. dgl.) ist es nahezu selbstverständlich, daß mit den Tonarten, Weisen u. s. w. Kleinasiens auch dessen Viertel- und Dritteltöne, also die altorientalische Enharmonik, schon in der ältesten Zeit von Hellas übernommen wurden, hier zum mindesten in den Volksweisen,

der Volksmusik, fortlebten — wie ja auch heute noch im neugriechischen Volksgesange diese enharmonischen Intervalle sich unverändert forterhalten haben — und einfach nur erst im 5. bis 4. Jahrhundert vor Christus ‚modern', d. h. auch in die Kunstmusik aufgenommen wurden. Wenn also schon einerseits aus dem nur scheinbar früheren (weil nur historisch früher nachweisbaren) Auftreten des anhemitonisch-pentatonischen Systems gegenüber der Enharmonik noch durchaus nicht der Schluß auf ein auch wirklich und tatsächlich früheres Bestandenhaben des ersteren gezogen werden darf, so scheint mir dies auch noch aus einer zweiten entwicklungsgeschichtlichen Erwägung heraus doppelt notwendig. Schon Darwin hat nämlich (im Tagebuch seiner Reise um die Welt, deutsche Ausgabe von Alfred Kirchhoff, Halle a/d S., Hendelscher Verlag, p. 218) auf ein psychologisch-entwicklungsgeschichtlich sehr wichtiges und bedeutsames Merkmal der tiefsten Stufen im Seelenleben der Primitiven und des Kindes hingewiesen, das — wie mir scheint — in der Entwicklung des musikalischen Fühlens und Denkens der Menschheit auf dieser Stufe ein frappantes Analogon findet: er hat nämlich darauf aufmerksam gemacht, daß — ähnlich wie auch unsere Kinder bis zu einer gewissen Altersgrenze — so auch diese Völker unfähig sind, den Sinn einer Alternative, des ‚Entweder — oder' zu erfassen. Sie werden — von einem unerfahrenen Reisenden so befragt — entweder jedes Glied der Alternative bejahen oder beide verneinen oder ratlos dastehen und schweigen, weil sie eben unfähig sind, den das eine der beiden Glieder der Alternative ausschließenden Sinn der Frage zu erfassen, d. h. die scharfe, kontradiktorische Distinktion beider Begriffe vorzunehmen, jene scharfe, plastische Abgrenzung der Vorstellungen, die mit ‚Ja' und ‚Nein' haarscharf die Grenzen der Begriffe absteckt und wie mit Messerschneide abgrenzt, wo der eine Begriff anfängt, der andere aufhört, und den einen als mit dem andern unvereinbar ausscheidet.[1] Jederman weiß

[1] Darwin l. c. p. 218: ‚ . . . daß es ihnen (sc. den Feuerländern) offenbar schwer wurde, die einfachste Alternative zu verstehen. Jeder, der gewöhnt ist, mit sehr jungen Kindern zu verkehren, weiß, wie selten man von ihnen eine Antwort selbst auf eine so einfache Frage erlangen kann, wie die, ob ein Ding schwarz oder weiß sei; der Begriff von

aus eigener Erfahrung, daß uns genau dieselbe Erscheinung auch bei unseren Kindern bis zum ungefähr sechsten Jahre entgegentritt und daß Eltern, Lehrer, Erzieher, Richter, Aufsichtspersonen u. dgl. keinen größeren pädagogischen Fehler begehen können als an Kindern Fragen in alternativer Form zu richten (denn auch noch im späteren Kindesalter neigen Kinder — und selbst sehr aufgeweckte — gern dazu, beide unvereinbaren Doppelglieder zu bejahen. Man erinnere sich an die Unverläßlichkeit kindlicher Zeugenaussagen, das Verhalten der Kinder im Kreuzverhör u. dgl.!). Es scheint mir nun, daß sich auch auf musikalischem Gebiete zu diesem psychologischen Phänomen — der Unfähigkeit zur Erfassung der logischen Kontradiktorietät — eine ganz frappante Analogie findet, u. zw. ist dies das Unvermögen des primitiven Menschen zur Erfassung der tonalen Kontradiktorietät, wie dies im sozusagen rechtwinkligen Axen- oder hexagonalen Krystallisationssystem des Verhältnisses von Tonika und Dominante, Grundton und Quinte, zum Ausdruck kommt. Und so, wie die erste Phase jeder weiteren Entwicklung, jedes Fortschrittes zur höheren intellektuellen Entfaltung beim Kinde die ist, daß es zur Überwindung dieses Hemmnisses, zur Erkenntnis der Kontradiktorietät gelangt, genau so ist auch beim primitiven Menschen dieselbe Überwindung der uranfänglichen Unfaßbarkeit der Kontradiktorietät das Symptom des gleichen Fortschrittes zu höheren Stufen der Entwicklung. Diese Überwindung der Unfaßlichkeit der Kontradiktorietät ist entwicklungsgeschichtlich (onto- wie phylogenetisch) sozusagen die Pforte zur Vorhalle der Kultur. Musikalisch ist in beiden Fällen das diagnostische Sympton dasselbe: das Auftreten der musikalischen Kontradiktorietät oder Polarität von Tonika und Dominante, Grundton und Quinte. Dies zeigt sich im Kinderliede, das, je einfacher es ist und je früheren kindlichen Entwicklungsphasen es angehört, desto klarer und schärfer dieses polare Axensystem von Tonika und Dominante als Grundwurzel seines ganzen Aufbaues aufweist, und je späteren Perioden

Schwarz oder Weiß scheint ihre Köpfe wechselweise zu erfüllen. So war es mit diesen Feuerländern, und deshalb war es vollkommen unmöglich, durch Kreuzfragen herauszubekommen, ob einer irgend etwas, was er versicherte, richtig verstanden hatte.‘

des Kindesalters es angehört, außer diesen beiden polaren Intervallen auch noch allmählich zunehmend immer mehr andere Tonstufen (Quarte, Oktave, Sekunde, schließlich auch noch — zuletzt! — Terze und Sexte) zuläßt; dies zeigt sich ebenso im europäischen Volkslied, wo wir, je tiefer wir in der historischen Entwicklungsreihe hinabsteigen, ebenfalls dieses polare musikalische Kontradiktorietätsverhältnis von Tonika und Dominante immer nackter und unverhüllter hervortreten sehen; dies zeigt sich weiters auch in der Musik gewisser (bereits über die tiefsten Stufen längst hinausgekommener und weiter fortgeschrittener) Naturvölker (wie z. B. verschiedener nordamerikanischer Indianerstämme) sowie Halbkulturvölker (z. B. Tataren, gewisser finnisch-ugrischer, sowie mancher Kaukasus-Völker), deren Musik sich durchaus in diesem tonalen Krystallisationssystem bewegt (z. B. fortwährende Modulation in die Dominante oder Unterdominante); dies zeigt sich endlich auf archaischen musikalischen Entwicklungsstufen im Auftreten des anhemitonisch-pentatonischen Systems (bei den Chinesen, Kelten, vielleicht auch den Germanen, im frühesten griechischen Altertum usw.). So haben wir in allen diesen Fällen Beweise dafür, wie die uranfängliche vollkommene Unbestimmtheit des tonalen Vorstellens der tiefsten Stufen einer in den höheren und späteren Entwicklungsphasen immer stärker sich durchsetzenden, wachsenden Bestimmtheit, Klarheit und schärferen Präzision der Tonvorstellung Platz macht.

Eine ganz analoge Erscheinung tritt uns nun auch in der Entwicklung der gregorianischen Neumenschrift entgegen. Daß vom zirka 9. Jahrhundert ab allmählich immer stärker und erfolgreicher das Bestreben zutage tritt, die Tonhöhe der durch die einzelnen Neumenzeichen angedeuteten Tonschritte und Intervalle genau zu fixieren (durch die bekannten drei Linien: die rote, gelbe und grüne, durch Linien mit vorgesetzten Buchstaben, durch Buchstabennotenschrift u. dgl., — man erinnere sich an die Versuche des Hucbaldus, Hermannus Contractus u. a.), während bis dahin die einzelnen Details der Ausführung jeder durch ein Neumenzeichen angedeuteten Stimmbewegung ganz dem Belieben des selbst wieder auf die Tradition seitens seiner Lehrer angewiesenen und diese als conditio sine qua non voraussetzenden Sängers überlassen

worden waren, ist offenbar nur dahin zu verstehen, daß um diesen Zeitpunkt herum das allmählich immer feiner, schärfer und anspruchsvoller werdende Tonvorstellungsvermögen und Gehör des mittelalterlichen Menschen, das sich bis dahin mit dem bloßen ‚Ungefähr‘, dem ‚beiläufigen‘ Berühren einer Tonstufe, dem sozusagen nur im Hauptumrisse Nachzeichnen einer Melodie begnügt hatte (ganz wie es heute noch bei den oben erwähnten Halbkulturvölkern, den Zigeunern usw. der Fall ist), nunmehr nach einer genauen Präzision des Tonschrittes, einer scharfen Abgrenzung der Tonhöhe zu verlangen beginnt, so daß es ihm also durchaus nicht mehr gleichgültig ist (wie dies in den Jahrhunderten früher der Fall war), ob der durch eine bestimmte Neume angedeutete Tonschritt ein Sekunden- oder Terzenintervall, eine große oder kleine Terze umfaßt. Es ist damit also schon ein bedeutender Schritt vorwärts in der Entwicklung zu jener Präzision und Plastik des musikalischen Denkens und Vorstellens getan, wie sie für unser heutiges musikalisches Empfinden charakteristisch ist. Und ebenso läßt sich in den folgenden Jahrhunderten, im späteren Mittelalter, das gleiche Bestreben auch in rhythmischer Hinsicht beobachten; denn die in der Entwicklung der Kirchennotation sowie namentlich des Discantus und der Mensuralmusik zutagetretende immer schärfere und klarere Abgrenzung der rhythmischen Werte der einzelnen Notengattungen ist psychologisch offenbar nichts anderes als eine Parallelkomponente zu der vorhin erwähnten Entwicklungstendenz auf tonalem und melodischem Gebiete. Und betrachten wir zum Schlusse dieser Erwägungen, bevor wir dieses Kapitel verlassen, noch die musikalische Entwicklung des Kindes, so zeigt sich auch hier genau dieselbe Entwicklungstendenz, wie wir sie phylogenetisch beim Fort- und Vorwärtsschreiten von der Musik der Natur- und Halbkulturvölker zu der europäischen Kulturmusik beobachten: sowie das Kind rezeptiv in der frühesten Jugendzeit an dem bloßen Lärm und Geräusch als solchem Lust empfindet, dann in der Natur dieser Lustempfindung eine immer mehr zunehmende Verfeinerung und Differenzierung eintritt, derart, daß allmählich nicht mehr der bloße Lärm, das bloße Geräusch allein genügt, um Lust zu erregen, sondern der Lärm zum Klang, der Klang zum Wohlklang, der Wohl-

klang zur Konsonanz werden muß, um den Bedingungen für die Erregung von Lustempfindungen Genüge zu leisten, so zeigt es auch produktiv, in seinem eigenen Musizieren und Singen, das Fortschreiten von anfänglichem geheulartigem Hin- und Herziehen der Stimme von einem Tone zum nächsten durch alle möglichen Zwischenstufen zu allmählich immer klarerer, schärfer präzisierter und deutlicher abgegrenzter Intonation der einzelnen Tonstufe. So zeigt sich uns also als ein auf allen Gebieten musikalischen Fühlens, Denkens und Vorstellens bei der gesammten Menschheit, phylo- wie ontogenetisch, auf allen Kulturstufen und zu allen Zeiten allgemein gültiges Entwicklungsgesetz das Fortschreiten von anfänglicher absoluter Unbestimmtheit und Undeutlichkeit zu allmählich immer größerer Klarheit, Schärfe, Prägnanz und Präzision der Tonvorstellung wie auch des produzierten Tones; der Abschluß und sozusagen die Krönung dieses Prozesses in der abendländischen Musikentwicklung liegt uns in der am Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts vollzogenen Einführung der temperierten Stimmung vor, in der die präzise, haarscharfe Fixierung der einzelnen Tonhöhen auf ein für allemal unverrückbar feststehende, in der ganzen europäischen Kulturwelt durch internationale (wenn auch nicht ausdrückliche) Konvention angenommene und überall, ohne jeden Unterschied der Grenzen von Ländern, Völkern oder Rassen, gleiche Tonstufen durchgeführt und zur von jedem subjektiven Empfinden völlig unabhängigen, unabänderlichen Tatsache geworden ist.

Sind es auf tonalem, melodischem und rhythmischem Gebiete vor allem die niederen und niedersten Stufen der musikalischen Entwicklungsreihe, die uns das Vorwalten des Momentes der Gestaltunbestimmtheit zeigen, so ist es auf harmonischem Gebiete fast ausschließlich die europäische, und hier wieder die Kunstmusik, die uns Beispiele für die Wirksamkeit dieses Momentes liefert. Nicht als ob auf den bisher besprochenen früheren und niedereren Entwicklungsstufen dieses Moment gänzlich fehlte und Nachweise seiner Wirksamkeit auch in diesen tieferen Sphären nicht zu erbringen wären! Im Gegenteile: das zufällige Zusammentreffen der verschiedenen gleichzeitig erklingenden Töne in den javanischen, siamesischen

u. dgl. Orchestern sowie die Heterophonie der russischen Volkschöre, bei denen jeder der Sänger in beliebiger Weise die intonierte Melodie variiert, ohne sich darum zu bekümmern, ob die von ihm gebrachten Töne mit den in demselben Augenblick von seinen Mitsängern gebrachten harmonisch zusammenstimmen (so daß also beispielsweise der eine ganz ruhig d singt, während der zweite c, ein dritter des, ein vierter dis, ein fünfter es, ein sechster e bringt usw.), desgleichen das in der Zigeunermusik, bei den indischen, arabischen, persischen u. dgl. Musikanten so ungeheuer stark ausgeprägte und mit überwältigender, elementarer Wucht zutagetretende Variationsmoment u. a. wären in diesem Zusammenhange wohl ebenso anzuführen wie die auch im kroatischen, serbischen, bosnischen, bulgarischen, neugriechischen, hannakischen, überhaupt im süd- wie nordslavischen Volksgesange und im europäischen Volkslied überhaupt (z. B. auch in Jodlern und Almliedern unserer Alpenbevölkerung) zu beobachtenden Ansätze von Mehrstimmigkeit und Harmonie, die alle aus dem oben erwähnten Prinzip der Heterophonie hervorgehen und daher durch das ihnen allen gemeinsame Band der Zufälligkeit und absoluten Willkür im Zusammentreffen der gleichzeitig erklingenden Töne geeint sind. Aber bei dem unverhältnismäßig engen Wirkungskreis, der dem harmonischen Prinzip überhaupt im Verhältnis zum Gesamtgebiete der Musik der Gesamtmenschheit zukommt (bekanntlich ist die Harmonie das zuletzt und am spätesten in der Musikgeschichte in Erscheinung getretene Moment: erst 1724 wurden von Jean Philippe Rameau in seinem ‚traité de l'harmonie' die Grundgesetze der Harmonielehre formuliert und die Begriffe, sowie Typen der einzelnen wichtigsten Akkorde und Akkordverbindungen klar ausgeprägt, und erst vom ca. 16./17. Jahrhundert ab beginnt sich in der europäischen Musik ein spezifisch harmonisches musikalisches Denken, Fühlen, Vorstellen und Erfinden bemerkbar zu machen: den gesamten Jahrhunderten und Jahrtausenden der menschlichen Kulturgeschichte vorher, sowie der gesamten außereuropäischen Musikübung der Menschheit ist bekanntlich jedes harmonische und polyphone Moment — von verschwindend spärlichen Ausnahmen, allerkümmerlichsten und dürftigsten Spuren leisester, sozusagen nur hauchartiger Ansätze abgesehen — vollkommen

fremd), bei diesem engen Funktionskreise des harmonischen Prinzips also ist es nur zu begreiflich, wenn die auf harmonischem Gebiete nachzuweisenden Beispiele von Wirksamkeit des Moments der Gestaltunbestimmtheit sich fast ausschließlich — oder wenigstens vorzugsweise — aus der Sphäre der Kunstmusik der letzten drei Jahrhunderte rekrutieren. Gerade das von Höfler o. S. 22 angeführte Beethovensche Beispiel (mit der Interpretation Bülows) ist in dieser Hinsicht recht charakteristisch. Wenn Bülow dazu bemerkt: ‚das vierfache fis muß als Fis-dur-dreiklang empfunden werden', so hat er damit nichts anderes getan als dem musikalischen Empfinden jedes musikalisch und harmonisch normal denkenden und fühlenden Europäers des 19. Jahrhunderts Ausdruck verliehen; denn jeder harmonisch und musikalisch-logisch denkende Mensch der Gegenwart wird an dieser Stelle bei dem fis im Geiste sofort diese Harmonie (genauer: den auf fis sich aufbauenden Dominantseptimen akkord von H-moll, also fis ais cis e fis) ergänzen. Warum? Welches ist die zwingende Ursache hievon? Offenbar einzig und allein die Gesetze der musikalischen (hier speziell der harmonischen) Logik. Die ganzen vorhergegangenen Partien des Stückes hindurch bewegte sich das vom Komponisten durch die Niederschrift seiner Komposition (oder von seinem Stellvertreter, dem ausführenden, vortragenden Künster, durch seinen Vortrag des Stückes) suggerierte musikalische Denken und Nachfühlen des Lesers bezw. Hörers in mehrstimmigen Tongebilden, Gängen, Wendungen, Akkorden, die der Tonart D-dur oder deren Bannkreis und nächster Nachbarschaft angehören; plötzlich wird die Mehrstimmigkeit aufgegeben und der einzige Ton fis von 4 Fingern, also in 4 Stimmen, gleichzeitig gegriffen. Der Hörer befindet sich also in genau derselben — oder wenigstens in einer analogen — Lage wie der Betrachter irgend eines Mosaikes oder Ornamentes, der mit dem Auge den mannigfachen Verschlingungen und Verwicklungen des dargestellten Musters folgend, plötzlich auf eine Stelle stößt, wo (z. B. durch Abblättern der Wand, durch Abgetreten- und Verwischtsein des Fußbodens) die künstlerische Darstellung plötzlich abreißt, durch einen leeren Fleck unterbrochen wird und in diesem Flecken nur zwei oder mehrere Punkte andeuten, daß ursprünglich die Zeichnung des Musters weiter

ausgeführt worden war, so wie denn auch gleich im Folgenden wieder der Faden der Darstellung aufgenommen und weitergeführt wird. Jeder Betrachter wird in diesem Falle unwillkürlich in seiner Vorstellung das tatsächlich Gesehene — den leeren Fleck an der Wand oder im Fußboden mit einigen als letzter Rest des Ornaments, bezw. Mosaiks noch erhaltenen Punkten darin — sofort ergänzen, indem er zu dem wirklich Wahrgenommenen — dem Fleck und den Punkten darin — ein Geflecht von Linien und Umrissen hinzuphantasiert, wobei er die im Fleck vorhandenen Punkte als Ausgangs- und Knoten-, sozusagen als Angel- und Krystallisationsansatzpunkte seiner hinzuphantasierten Gebilde benutzen wird. Dabei wird er — ganz unabsichtlich und unwissentlich — durchaus spontan so vorgehen, daß seine Phantasie sich ganz in der Fortsetzung der Geleise der der Unterbrechung durch den Fleck vorangegangen Betrachtung der früheren Gebilde bewegen wird, d. h. er wird, wenn die der Lücke vorangehenden Partien ein Muster von vier- oder dreieckigen Liniengebilden aufweisen, nun auch die Punkte des leeren Fleckes als Ausgangspunkte eines analogen Ornaments auffassen und nicht etwa als solche von kreisförmigen, ovalen oder ellipsoiden Gebilden u. dgl. Genau so wird also auch der musikalisch empfindende Mensch an der in Rede stehenden Stelle unwillkürlich in Fortführung der bis dahin beobachteten Mehrstimmigkeit und harmonischen Ausfüllung auch dieses vierfach ertönende fis im Gedanken harmonisch ergänzen, wie denn überhaupt der durchaus harmonisch und mehrstimmig denkende und fühlende Mensch der Gegenwart sowie der letzten drei Jahrhunderte — im Gegensatze zu dem rein melodisch-linear, homophon empfindenden musikalischen Menschen der früheren Jahrhunderte — immer und überall versucht sein wird, einstimmige Tonfolgen oder Töne, die er hört, auf den Hintergrund einer dazuphantasierten Harmonie zu projizieren, ebenso wie er auch aus den einer bestimmten musikalischen Tonhöhe sich annähernden Geräuschen des Alltagslebens, z. B. dem Rütteln und Rattern des dahinsausenden Eisenbahnwaggons, dem Brausen der Meeresbrandung, dem Tosen eines Wasserfalles, dem Heulen des Windes, dem Geräusch heruntersickernder und periodisch monoton fallender Wassertropfen, dem Summen der Fliegen oder Mücken u. dgl.,

leicht bestimmte Töne oder Melodien heraushören und sofort die entsprechenden Harmonien dazuphantasieren wird. Aber genau so, wie die Phantasie des das Ornament oder Mosaik im Gedanken ergänzenden Beschauers durchaus nicht ungebunden sich dem Ausschweifen in das grenzenlose Reich aller möglichen linearen Konstruktionen überlassen wird, sondern von vornherein durch die Beibehaltung und Verfolgung des Geleises der in den vorangehenden Partien aufgestellten und befolgten Konstruktionsprinzipien sich einen bestimmten Rahmen für das Gesichtsfeld ihrer Entwürfe und die Möglichkeit ihrer Kombinationen absteckt, genau so wird auch die musikalische Phantasie des Hörers bei der harmonischen Ergänzung der vernommenen tonalen oder melodischen Gebilde sofort eingeschränkt durch die Rücksicht auf die musikalische Logik, d. h. die stärkere oder schwächere Zusammengehörigkeit und Verträglichkeit der einzelnen Akkorde und Akkordverbindungen je nach ihrer engeren oder ferneren Verwandtschaft. So wird z. B., um bei dem in Rede stehenden Falle des Beethovenschen Beispiels zu bleiben, bei einem in D-dur sich bewegenden Tonstücke es vor allem die Paralleltonart, also H-moll sein, an die in erster Linie sich die Phantasie des Hörers wenden wird, wenn sie melodische oder harmonische Ergänzungen vornehmen wird, weiters die zunächststehenden, nächstverwandten Tonarten (also die mit 1, 2 oder 3 Kreuzen: G-dur, A-dur, Fis-moll). So auch im vorliegenden Falle: wenn hier nach einem D-dur-Akkord plötzlich ein vierfaches Fis-unisono gebracht wird, so ist die logische Arbeit, die die musikalische Phantasie geleistet hat, bevor sie zum Schlußresultat der Ergänzung des Fis zum Fis-dur-Akkord (genauer: Dominant-septimen-Akkord von H-moll) gelangt — nur in den gröbsten Umrissen beiläufig skizziert — folgende: Durch den energischen Abschluß vermittels des D-dur-Dreiklanges, auf den ganz unvermutet das vierfache Fis unisono folgt, wird in der Vorstellung jedes musikalischen Hörers der Eindruck erweckt, daß nunmehr eine Überleitung zu etwas Neuem, einem neuen Abschnitte, beginne. Zufolge der musikalischen Logik erwartet man für diesen neuen Abschnitt eine verwandte Tonart, also H-moll, Fis-moll oder G-dur u. dgl.: es wird daher der unisono eintretende Ton Fis von dem

musikalischen Denken des Hörers unwillkürlich sofort zu dieser im Gedanken vorausgenommenen künftigen Tonart in Beziehung gesetzt und in Hinsicht darauf geprüft, ob und inwiefern er geeignet ist, als Überleitungs- und Übergangston, sozusagen als Brücke von dem zuletztgehörten D-dur-Akkord zu der zu erwartenden neuen Tonart des nun beginnenden Abschnittes zu dienen. Da als die häufigste und entschiedenste Überleitung zu einer neuen Tonart stets der Dominant-septimen-Akkord aufzutreten pflegt, wird nach den Gesetzen der musikalischen Logik die Phantasie des Hörers eo ipso und a priori geneigt sein, den als Überleitung unisono auftretenden einzelnen Ton fis als Bestandteil — u. zw. als hervorstechendsten, charakteristischesten, also wesentlichsten Bestandteil — eines Dominant-septimen-Akkordes einer solchen zu gewärtigenden neuen Tonart aufzufassen. Der wesentlichste und Hauptbestandteil eines Akkordes aber ist — abgesehen von dem in der melodieführenden Oberstimme liegenden Melodieton — der Baßton, schon deshalb, weil er ohne Mißbehagen des Hörers beliebig verdoppelt, ja sogar verdreifacht werden kann (wogegen jeder andere Ton des Akkordes bei seiner Verdoppelung dem feineren, geschulteren Gehöre sofort Unbehagen erregt), ganz abgesehen davon, daß — wie dies schon die Lehre des alten ‚Generalbasses', des bezifferten Basses, zur Genüge betont hat — der Baßton den eigentlichen Kern- und Ansatzpunkt, sozusagen das Skelett jedes darauf gebauten Akkordes repräsentiert. In diesem Sinne wird also auch die musikalische Phantasie des Hörers — ebenso wie sie, wenn Beethoven statt des fis ein vierfaches d gesetzt hätte, dieses d als Grundton des Dominant-septimen-Akkordes vor G-dur: D fis a c d, aufgefaßt und dementsprechend eine Modulation nach G-dur erwartet hätte — im vorliegenden Falle das Fis (das schon infolge seiner mehrfachen Verdoppelung unwillkürlich als jenes tonale Element des Akkordes gedeutet wird, das allein verdoppelt oder verdreifacht werden kann, nämlich als Grundton) als Grundton des Dominant-septimen-Akkordes von H-moll: Fis ais cis e fis auffassen und demzufolge eine Modulation nach H-moll erwarten. Unterstützend kommt hiezu noch ein zweites Moment: das der Stimmführung. Indem Beethoven an den D-dur-Dreiklang das vierfache, unisono gesetzte fis anschließt, macht der

Baß den Schritt d—fis. Da nun genau dieser selbe Schritt der Anfang jener Tonbewegung ist, die der Baß bei der Formel der Kadenzierung von D-dur nach H-moll vollzieht:



, so wird auch im vorliegenden Falle die musikalische Vorstellung des Hörers den Baßschritt vom d des D-dur-Dreiklanges zum Unisono-fis als den Anfang der soeben erwähnten Kadenzierungsformel auslegen und um so bestimmter eine Modulation nach H-moll erwarten, das fis also mit um so größerer Bestimmtheit als Grund- und Hauptton eines auf fis sich aufbauenden Dominant-septimen-Akkordes: Fis, ais, cis, e, fis (oder — was dasselbe ist, nur daß die Septime e wegbleibt — des Dreiklanges der 5. Stufe, des Dominanten-Dreiklanges, von H-moll) ansprechen. Unter allen Umständen also ergibt sich für jeden nach den Gesetzen der musikalischen Logik denkenden, musikalisch fühlenden Menschen die Deutung der in Rede stehenden Stelle in dem von Bülow postulierten Sinne, ebenso wie auch die dem vierfachen fis folgenden beiden Töne in analoger Weise aufzufassen sind, so daß sich also für die von Beethoven (op. 76. Sechs Variationen für das Pianoforte, Variat. VI) in dieser Weise notierte Stelle:



die folgende Deutung ergibt:



(wobei in dem Trugschluß beim Übergang von der letzten Überleitungsnote zum Wiedereintritt des Themas für das mu-

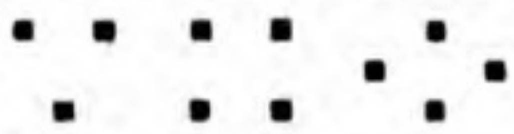
sikalische Empfinden noch ein besonderes Reiz- und Überraschungsmoment liegt).

Die vorstehenden, nur ganz flüchtig skizzierten Andeutungen dürften, so summarisch sie auch gehalten sind, doch immerhin genügen, um die o. S. 28 von Höfler aufgedeckte Analogie des Bestimmens von Tongestalten aus Unbestimmtem mit dem Bestimmen geometrischer Gebilde durch ein Minimum von Bestimmungsstücken, zu bestätigen und an konkreten Beispielen zu verdeutlichen. Die oben im Text an der erwähnten Stelle betonte völlige spezifische Verschiedenheit von Gestalt und Beziehung („wenn durch Standlinie AB und ∢ α und β der anvisierte Punkt C eindeutig bestimmt ist, wie ganz anders, als wenn der Musiker aus den vier fis den Fis-dur-Akkord oder aus einem bezifferten Baß die schönsten Harmonien und Melodien heraus- oder in sie hineinhört!") stellt sich bei näherer Betrachtung wohl durchaus nicht als so groß und wesensverschieden heraus, als es auf den ersten Anblick hin und für den Nichtmusiker den Anschein hat. Im Gegenteil: in beiden Fällen haben wir durchwegs ein und dasselbe im Grunde seiner Wesenheit vollkommen identische Prinzip vor uns: das Arbeiten der Psyche nach den Gesetzen der Logik und das Eintreten der Phantasie zur Ergänzung der im Substrat vorhandenen Lücken, jedoch ganz nach Maßgabe der durch die Logik gebotenen Gesichtspunkte und unter fortwährender Aufsicht des logischen Denkens und Korrektur durch dieses. Sowie der Mathematiker nach den Gesetzen der Logik alle jene Möglichkeiten geometrischer Gebilde: Winkel, Seiten, Größenverhältnisse usw. ausschließt, die nicht durch das innere Band der logischen Zusammengehörigkeit mit dem Konnex der von ihm momentan betrachteten und untersuchten formalen Kombinationen unzertrennlich verbunden sind und so von ihm in seinen Kalkül mit naturgemäßer Notwendigkeit hineingezogen werden, so schaltet auch der musikalisch Empfindende aus seinem musikalisch-logischen Kalkül alle harmonischen, melodischen und tonalen Möglichkeiten aus, deren notwendige Heranziehung nicht durch das unerbittlich strenge, scharfe Urteil der musikalischen Logik gerechtfertigt ist; und sowie der Mathematiker durch seine Phantasie in den durch die Logik abgesteckten Rahmen seines Kalküls alle jene Mög-

lichkeiten von Formen, Kombinationen und Verbindungen heranzieht, die ihm für die Lösung des gestellten Problems zweckdienlich sein können, genau so zieht auch der musikalisch empfindende Mensch durch seine Phantasie alle jene tonalen, melodischen, harmonischen, rhythmischen usw. Gebilde heran, die nach ihrer inneren Zusammengehörigkeit, also nach den Gesetzen der musikalischen Logik, ihm unwillkürlich als zur Ergänzung, bzw. Vervollständigung eines musikalischen Eindrucks geeignet, bzw. als dessen Fortsetzung und Weiterspinnung ins Gedächtnis gerufen werden. Wenn beispielsweise der Musiker in dem obigen Beispiele Beethovens bei der Deutung des fis alle Tonarten mit ♭, z. B. Es-moll oder As-moll, ausschaltet, so tut er nichts anderes, als wenn der Mathematiker bei der Bestimmung der unbekannten Stücke eines Dreiecks aus mehreren gegebenen Größen, Seiten und Winkeln, alle anderen Formeln außer denen des Dreiecks, also beispielsweise der Ellipse, Hyperbel oder Parabel, von vornherein beiseite läßt — die Logik schaltet sie eben von vornherein aus — und ebenso tut der musikalisch Empfindende, der bei der Deutung des fis im obigen Beispiel nur an die Tonarten H-moll, fis-moll u. dgl. als in Betracht kommend denkt, nichts anderes als der Mathematiker, der bei der Berechnung eines der ihm noch fehlenden Stücke des Dreiecks beispielsweise den Pythagoräischen Lehrsatz oder irgend einen anderen der Sätze der Planimetrie, ebenen Trigonometrie u. dgl. zu Hilfe nimmt: in beiden Fällen ist es die Phantasie, die innerhalb des durch die Logik abgesteckten Rahmens aus der Fülle der in Betracht kommenden Möglichkeiten jene auswählt, die für den betrachteten Fall als wesensverwandt und innerlich nahestehend, sozusagen als Analogie und Parallele, heranzuziehen ist.

Wenn so an dem vorstehend erörterten Beethoven schen Beispiel der Tätigkeit der Phantasie bei der Ergänzung des harmonischen Hintergrundes im Wesentlichen keine größere Bedeutung und kein weiteres Spielfeld zugestanden werden kann, als dies bei der Ermittelung mehrerer unbekannter Größen auf Grund mehrerer gegebener (Seiten, Winkel u. dgl.) durch den Mathematiker der Fall ist, so kann es demgegenüber doch auch Fälle geben, wo das Moment der Gestaltunbestimmtheit in der Musik der Phantasie des Hörers einen

unvergleichlich größeren Spielraum gewährt und unverhältnismäßig höhere Aufgaben stellt, als dies bei dem eben angeführten Beispiele der Fall war. Eines der interessantesten und zugleich künstlerisch großartigsten Beispiele in dieser Hinsicht ist jenes wundervolle C-dur-Präludium Nr. 1 in Joh. Seb. Bachs ‚Wohltemperiertem Klavier' (1. Teil), wo — ohne eine bestimmte Melodie ausdrücklich in einer bestimmten, einzelnen Stimme in Noten auszusprechen — durch bloße Aneinandereihung in Arpeggien zerlegter Akkorde dem Hörer ein Gewebe von Harmonien, ein harmonisches Dasein, vorgeführt wird, hinter dem und durch das — sozusagen unfaßbar, unaussprechlich und nicht mit der Pinzette der Analyse herauszulösen, wie ein durch eine kostbare Stickerei vom Anfang bis zum Ende hindurchziehender goldener Faden, der jetzt hier, jetzt dort hindurchschimmert, für einen Augenblick an die Oberfläche tritt, um sofort wieder unter dem Gewebe zu verschwinden, so daß es unmöglich ist, ihn herauszutrennen, ohne nicht das ganze Gewebe zu zerstören — eine unsäglich süße, keusche, mädchenhaft-liebliche und blumenhaft-zarte, zugleich unendlich seelen- sowie adel- und hoheitsvolle Melodie hindurchschimmert, gerade nur geahnt, gleichsam traumhaft leise zwischen den Arpeggien der Akkorde hindurchlächelnd wie ein holdseliges Engelsantlitz. Wenn o. S. 20 von Höfler bemerkt ist, daß künstlerisch klar und bestimmt gewollte Unbestimmtheiten die verhältnismäßig bestimmtesten Aufschlüsse über Eigenheiten musikalischer Gestaltungsgesetze versprechen, so ist das in Rede stehende Tonstück eine der sprechendsten und überzeugendsten Illustrationen in dieser Hinsicht. Das ganze Geheimnis des großen Künstlers, der dieses Wunderwerk schuf, besteht darin, daß er nur die Harmonie hinschrieb und die Melodie, ohne sie niederzuschreiben oder in einer bestimmten Tonlinie auszusprechen, bloß erraten ließ, bloß andeutete, indem abwechselnd die obersten Spitzen der Arpeggien, die höchsten Töne der Akkordzerlegungen die Aufmerksamkeit des Hörers auf sich ziehen und so — infolge ihrer Lage zuoberst als höchste, d. i. melodieführende Stimme gedeutet — sich seiner Phantasie als Fragmente einer Melodie, als sozusagen aus dem Wogenschwall der Arpeggien blitzartig auftauchende und wieder darin verschwindende melodische Physiognomie darstellen. Bach geht hier also nicht anders vor

als ein Dichter, der — wie dies bekanntlich manchmal scherzweise oder zu geselligen Vergnügungszwecken, bei Gesellschaftsspielen, in Bilderbuchversen für Kinder u. dgl., zu geschehen pflegte und bisweilen noch pflegt — die Endsilben mit den Reimen der Verse seines Gedichtes (z. B. eines Sonettes, einer Stanze oder dgl.) nicht ausschreibt, sondern durch Punkte oder Striche andeutet und so dem Leser als Rätsel zu erraten aufgibt, oder als Leonardo da Vinci, wenn er in seinem Traktat von der Malerei zur Übung und Schärfung der Phantasie dem Maler anempfiehlt, die durch Nässe und Feuchtigkeit an Mauern entstandenen Flecken, Sprünge und Risse zu betrachten und sich mit der Phantasie darein zu versenken; er werde dann darin die Motive zu den prachtvollsten Landschaften, phantastischesten Szenen und bizarrsten Physiognomien finden.[1] Und er selbst weist an dieser selben Stelle auch auf die analoge Erscheinung auf akustischem Gebiete hin: ‚Es tritt bei derlei Mauern und Gemisch das Ähnliche ein wie beim Klang der Glocken: da wirst du in den Schlägen jeden Namen und jedes Wort wiederfinden können, die du dir einbildest.‘ In allen diesen eben angeführten Fällen ist das Vorgehen also ganz das gleiche wie in den vorhin besprochenen Beispielen der Beethovenstelle sowie der Ornamente des Mosaiks: einige wenige Punkte, z. B.  usw. genügen, um in der Phantasie des Betrachters sofort durch verbindende Linien zu einer geometrischen Figur oder zum Bilde einer menschlichen oder tierischen Physiognomie, einer Fratze, einer Karrikatur u. dgl. zusammengefaßt zu werden. Für alle diese Fälle gilt mithin, was schon o. S. 26 von Höfler vermerkt ist: ‚Diese Punkte oder Töne wären zwar an und für sich natürlich bei weitem nicht ausreichend, eine viel mehr Punkte enthaltende Linie oder eine viel mehr Töne enthaltende Melodie oder Harmonie eindeutig zu bestimmen, aber weil die ganze Gestalt im Künstler lebt, ja vor (genauer: unabhängig von) seinem Phantasieren ihr ideales ‚Außensein‘ in sich trägt, so daß diesem zeitlos idealen Sein gegenüber das von einem

[1] Leonardo da Vinci: Traktat von der Malerei. Nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig neu herausgegeben und eingeleitet von Marie Herzfeld. Jena 1909, Eugen Diederichs, pg. 53.

bestimmten Zeitpunkt ab während einer bestimmten Zeitstrecke in der Seele des Künstlers sich realisierende Außengestalten schon wie ein sekundäres und gewissermaßen zufälliges Ereignis sich vollzieht, so wird uns also gerade die scheinbare Unbestimmtheit der vom Künstler aus jenem Ganzen wieder herausgehobenen und festgehaltenen Töne oder Punkte zu einem Zeugnis für eben jene rein gegenständliche Bestimmtheit der ganzen Gestalt als eines noch mehrerer Bestimmungsstücke nicht Bedürfenden, ja kaum Fähigen.‘ Genau in demselben Sinne benehmen aber auch wir alle uns, wenn wir, beispielsweise auf der Eisenbahn fahrend, die in dem Rütteln und Knattern des rollenden Waggons zutage tretenden höher oder tiefer klingenden Geräusche in unserer Phantasie zu einer sich fortwährend wiederholenden Tonreihe, einem musikalischen Motive, umgestalten und aus ihm Tongebilde wie etwa

 oder

 u. dgl. heraushören. Daß bei diesem ‚Hinein‘- und ‚Hinzu‘-phantasieren der Phantasie ein beträchtlicher Spielraum gewährt ist, so daß wir oft einen und denselben akustischen Eindruck, ein und dasselbe Geräusch, bald mit der Tonhöhe des as, bald des a oder g u. dgl. identifizieren und demgemäß das vorstehende Motiv bald wie vorstehend notiert, bald als  oder

 u. dgl. hören (ebenso wie wir dieselben Punkte oder dieselben Sprünge, Risse und Flecken in der Mauer bald als Ansatzpunkte geometrischer Figuren, bald als solche der Umrisse eines menschlichen Gesichtes, einer tierischen Physiognomie, einer phantastisch verzerrten Fratze, einer Landschaft u. dgl. ansprechen), bietet eine bemerkenswerte Analogie zu dem Moment der Gestaltunbestimmtheit, wie es uns in dem anfangs erwähnten Variationsprinzip und der Unfähigkeit zur unveränderten Wiederholung aus den primi-

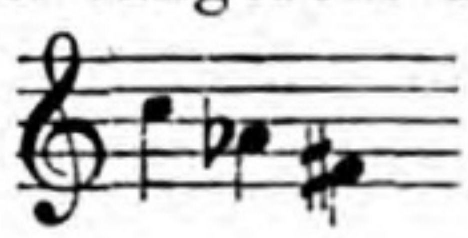
tiven und niederen Entwicklungsstufen sowie bei den orientalischen Kulturvölkern entgegentritt und wie es, mit seinem allmählichen Fortschreiten von anfänglicher absoluter, gestaltloser Unbestimmtheit zu allmählich immer klarerer, schärferer, präziserer und plastischerer Formung und Abgrenzung, unwillkürlich die Erinnerung an die Analogie mit der formalen Entwicklung organischer Gebilde nahelegt. In diesem Sinne fühlt man sich doppelt gedrängt, der o. S. 19 angebrachten Bemerkung beizupflichten, daß ‚die Unbestimmtheit der als früheste Entwicklungsstufen bekannten Gebilde der Tonphantasie . . . an embryonale Unbestimmtheit, an das sozusagen noch Ungestaltetsein künftiger lebender organischer Gestalten‘ erinnere.

Aber wir haben mit den vorstehenden Ausführungen eigentlich schon der Beantwortung der zweiten oben im Text gestellten Frage vorgegriffen: der nach dem Wesen der

Gestaltmehrdeutigkeit.

Sind schon an und für sich die Grenzen zwischen dem Moment der Gestaltunbestimmtheit und -mehrdeutigkeit durchaus nicht allzu scharf und gelegentlich sogar überaus leicht zu verwischen, so gilt dies ganz insbesonders von jenen Gebieten, auf denen beide Momente neben- und mit-, ja durcheinander vermischt auftreten, d. i. dem tonal-melodischen, rhythmischen und harmonischen; es kann hier oft der Fall auftreten, daß man ernstlich in Verlegenheit geraten wird, ob man eine bestimmte musikalische Stelle als ein Beispiel für Gestaltunbestimmtheit oder als ein solches für -mehrdeutigkeit anzusprechen habe. Schon die oben erörterten Beispiele der von Bülow kommentierten Beethovenstelle sowie des Bach'schen C-Dur-Präludiums wären in diesem Zusammenhange anzuführen; denn wenn hier das vierfache Unisono-fis als Fis-dur-Akkord gedeutet, bzw. aus den arpeggierten Akkordzerlegungen eine Melodie heraus- (oder, ebenso gut: hinein-) gehört wird, so ist es schwer, zu entscheiden, welches Moment hier auf den Hörer anregender und zur spontanen Ergänzung aneifernder einwirkt: ob das der Gestaltunbestimmtheit, das ihm ein Hin- und Herwogen bewegter Tonmassen vorführt, ohne daß er darin eine greifbar abgegrenzte sozusagen musikalische Körperlichkeit,

eine bestimmte harmonische oder melodische Individualität, d. i. einen bestimmten Akkord (Beethovenbeispiel) bzw. eine bestimmte Melodie (Bachbeispiel) zu erkennen vermag, oder ob das der Gestaltmehrdeutigkeit, das seine Phantasie anregt, aus der Fülle des harmonisch, bzw. melodisch Möglichen und Denkbaren alles das heranzuziehen und in das tatsächlich Gehörte, die wirklich erklingenden Töne oder Tonfolgen, sozusagen hineinzuinterpretieren, was auf Grund der musikalisch-logischen Verwandtschaft mit den vorgeführten Tönen und Tonreihen von der musikalischen Vorstellungskraft assoziativ herbeigeschafft und in die Kombination der tonalen, melodischen, rhythmischen, harmonischen usw. Möglichkeiten miteinbezogen wird.

Im großen und ganzen kann man als die wichtigsten Erscheinungsformen der musikalischen Gestaltmehrdeutigkeit wieder drei Gruppen unterscheiden: die tonal-melodische, die rhythmische und die harmonische. Die erstere ist dadurch charakterisiert, daß der einzelne Ton oder eine ganze Reihenfolge von Tönen (Melodie) in ihren Beziehungen zu einander sowie zu den übrigen nicht notwendig eindeutig bestimmt ist, sondern verschiedentlich aufgefaßt und dementsprechend in verschiedenem Sinne gedeutet werden kann. So wird beispielsweise eine Reihenfolge von Tönen, sei es in der Art der Kadenzformel (z. B. c h c, g fis g, c h a) oder in terzweiser Akkordzerlegung (z. B. c e g, g h d, e a c) gewöhnlich als eindeutig zu betrachten sein, weil das musikalische Denk- und Vorstellungsvermögen bei ihrem Erklingen sofort — zufolge der assoziativen Erinnerung an die zahllosen früheren musikalischen Vorstellungs- und Denkakte, bei denen diese Reihenfolge von Tönen jederzeit die Aufeinanderfolge von Tonika-, Dominanten- und wieder Tonikaharmonie (bzw. einen Dreiklang: Grundton, Terze und Quinte, eventuell noch Oktave) repräsentierte — sich über die Stellung dieser einzelnen erklingenden Töne, d. i. über ihr Verhältnis sowohl zueinander als zu den übrigen, vorangehenden wie folgenden, vollkommen im klaren ist. Mit dem Augenblicke aber, wo Töne oder Tonfolgen auftreten, deren Beziehungen zu einander durchaus nicht so wie bei dem eben angeführten Beispiel auf den ersten Blick oder auch bei längerem Nachspüren ersichtlich sind, z. B. die Tonfolge , mit

dem Augenblick stehen wir auch schon dem Moment der musikalischen Gestaltmehrdeutigkeit gegenüber. Aber auch bei Tönen oder Tonreihen, deren Aufeinanderfolge infolge ihres häufigen Vorkommens in dieser Art und Weise der Verbindung als typisch erinnert wird und daher an und für sich durchaus nicht das Moment der Gestaltmehrdeutigkeit in sich schlöße, kann dadurch, daß im einzelnen Falle die Verbindung dieser Töne in einem ganz anderen als dem gewohnten Zusammenhang erfolgt — sei es nun, daß melodisch die Weiterführung der Tonreihe eine von der gewöhnlichen ganz verschiedene ist, sei es, daß der harmonische Hintergrund, auf dem sich diese Tonfolgen abspielen und von dem sie sich sozusagen als sein melodisches Profil abheben, ein ganz anderer ist als er sonst gewöhnlich zu sein pflegt — das Moment der Gestaltmehrdeutigkeit eintreten. Gerade das von Höfler an erster Stelle (S. 10) angeführte Beispiel von Haydns Serenade ist in dieser Hinsicht ein besonders charakteristisches und instruktives Beispiel. Wenn die letzten Noten — wie oben sehr richtig bemerkt und hervorgehoben ist — bei der zweiten Vorführung etwas ganz anderes bedeuten als das erstemal, nämlich die feste Zugehörigkeit zur neuen Tonart des Folgenden, wogegen das erstemal zwar auch eine ganz kurze Ausweichung nach F-dur stattgefunden hatte, aber gleichsam nur mit dem Versprechen an den Hörer, daß man sogleich wieder nach C-dur zurückkehren werde, so haben wir hier ganz einfach den eben erörterten Fall, daß eine und dieselbe Tonreihe dadurch, daß sie zu verschiedenenmalen einen verschiedenen harmonischen Hintergrund erhält, dadurch eo ipso den Charakter der Mehrdeutigkeit annimmt. Und wenn im Anschlusse an dieses Beispiel o. S. 12 die Frage aufgeworfen wird: ,Was geht in jedem halbwegs musikalischen Hörer vor, wenn er sich dieselbe objektive Folge von Tönen auf zweierlei (oder drei- und mehrerlei?) Art deutet?', so ergibt sich die Antwort darauf aus dem eben Entwickelten von selbst: Genau dasselbe logische Moment der inneren Verwandtschaft und der näheren Zusammengehörigkeit der betreffenden Gebilde, das die Phanthasie des Betrachters veranlaßt, im einen Falle in die fünf Raumpunkte Quadratseiten oder Diagonalen und im anderen Falle Kreislinien, Ellipsen u. dgl. hineinzuphantasieren, genau

dasselbe Moment bestimmt auch die Phantasie des Hörers, die gehörten Töne einmal im Sinne dieser, das anderemal im Sinne jener Harmonie zu deuten, d. h. zu ihnen im Geiste diese oder jene Harmonie hinzuzuphantasieren, beispielsweise das fis im Beethoven schen Beispiel als Fis-dur-Akkord zu deuten oder die Partie mit den Noten unter der Klammer als Modulation nach F-dur, bzgw. C-Dur, auszulegen.

Und ebenso scheint mir durch die vorstehenden Erwägungen auch die Beantwortung der weiteren oben im Text im Anschlusse an die Besprechung des Haydn'schen Beispiels aufgeworfenen Frage gegeben zu sein: ‚Was habe denn ich meinerseits zum „Hören" der je fünf im Haydnbeispiel als doppeldeutig befundenen Töne zu ihrem wirklich „reinen" Hören dazutun müssen, damit ich ihnen die verschiedene „Bedeutung" zu Anfang und in der Durchführung beilege? Denn irgendetwas muß in mir zu den Tönen, genauer: zu ihrem Hören, allenfalls zu ihrem reinen „Erinnern", der Apperzeption (= Auffassung nach Stumpf), hinzugekommen sein' usw. Was hier hinzugekommen ist, ist — wie in der zweiten Hälfte des vorstehend zitierten Passus[1] sehr richtig ausgesprochen und im letzten Satze[2] des näheren ausgeführt ist — ein in-Komplexion-setzen der vernommenen, bzw. vorgestellten Töne zu Vorstellungen von Akkorden und Akkordverbindungen, die auf Grund ihrer nach den Gesetzen musikalischer Logik nächsten Verwandschaft und inneren Zusammengehörigkeit mit den gehörten, bzw. vorgestellten Tönen von der Phantasie uns vorgeführt werden.

---

[1] ‚Und dieses Hinzugekommene kann hier **nicht** ein Analogon z. B. der geraden Verbindungslinie bald dieser bald anderer je zwei von den Raumpunkten sein: denn wir mit den diskreten, diskontinuierlichen Tonschritten unserer europäischen Musik denken gar nicht an ein Hinaufheulen vom ersten zum zweiten oder vom zweiten zum dritten der Töne'.

[2] ‚Vielmehr ist es irgendwie ein Zurückdenken an die den 5 Tönen vorausgegangenen und ein Vorausdenken an die ihnen nachfolgenden Tonfolgen, die eben im Anfang und in der Durchführung nicht nur für sich, sondern der dazugehörigen Tonart nach verschieden sind, was dann das Ganze des einen oder anderen musikalischen Eindrucks ausmacht: zuerst Rückkehr nach C-dur, dann Hinüberführen nach F-dur. Also Gestaltqualitäten höherer Ordnung'.

Es war im Verlaufe der bisherigen Ausführungen stets nur von der tonal-melodischen Mehrdeutigkeit die Rede, nicht aber auch von den auf den übrigen musikalischen Gebieten zutage tretenden Äußerungen dieses Moments, also von der rhythmischen und harmonischen Mehrdeutigkeit. Gerade diese aber sind es, die sowohl in der Musik der Halb- und der orientalischen Kulturvölker, als auch in unserer gegenwärtigen europäischen Kunstmusik eines der unentbehrlichsten Requisiten und wertvollsten Kunstmittel zur Hervorrufung der unerschöpflichsten, überraschendsten Wirkungen bilden. In rhythmischer Hinsicht äußert sich das Moment der Gestaltmehrdeutigkeit darin, daß (absichtlich oder unabsichtlich) der Eintritt der einzelnen Töne durchaus nicht scharf abgegrenzt und präzis eindeutig auf den guten oder schlechten Taktteil erfolgt, sondern von dem Apperzipierenden bei mehrmaligem Hören verschieden gedeutet, d. h. auf verschiedene Taktteile verlegt werden kann (z. B. der Eintritt eines Motivs auf den dritten Taktteil oder den ersten, der Anfang eines Tonstückes als auf dem schlechten — also unbetonten — Taktteil oder auf dem guten — also betonten — Taktteil eintretend aufgefaßt werden kann usw.). Gerade eines der berühmtesten und weitverbreitetsten Tonstücke — Haydns allbekannte ehemalige österreichische Volkshymne — bietet hiefür ein sehr charakteristisches Beispiel. Dem natürlichen Empfinden des Hörers und der ganzen architektonischen Anlage des Stückes nach (dessen in $^4/_4$ Takt-Gliederung fortschreitende Bewegung sich ganz gleichmäßig durch das ganze Stück fortsetzt, so daß, wenn man die erste Note als auf den 1. Niederstreich, den ersten, d. i. ‚guten' Taktteil fallend auffaßt, die letzte Note mit dem letzten Niederstreich, also mit der zweiten Hälfte des letzten Taktes zusammenfällt und dieser somit vollkommen ausgefüllt ist, wogegen, wenn man den Eintritt des Themas als auf dem dritten Taktteil erfolgend annimmt, die letzte Note des Stückes auf die erste Hälfte des letzten Taktes fällt, somit dessen zweite Hälfte unausgefüllt bleibt), — dem natürlichen Empfinden des Hörers und der ganzen architektonischen Anlage des Stückes gemäß also erwartet man den Beginn der Melodie auf den ersten ‚guten' Taktteil, wobei dann durch das ganze Stück die stärkst akzentuierten Stellen auf jene Stellen der rhythmischen Gliederung

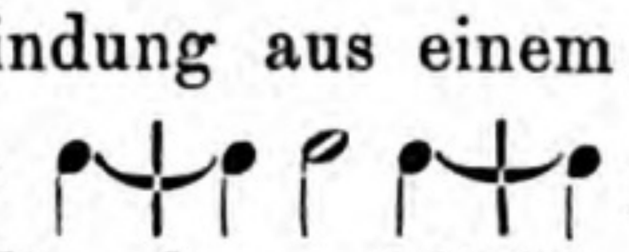
fielen, die schon zufolge ihrer natürlichen Anordnung eo ipso den stärksten Ton, den Iktus, tragen, nämlich die ersten, d. i. ‚guten' Taktteile. Trotzdem hat Haydn bekanntlich das Stück so notiert, das es mit dem dritten Taktteil (also der schwächer betonten zweiten Hälfte des Taktes) einsetzt und demzufolge auf der ersten Hälfte des letzten Taktes schließt, dessen zweite Hälfte also unausgefüllt läßt, wodurch sich für das ganze Stück ein Zusammenfallen der stärkst akzentuierten Stellen mit dem jedesmaligen dritten Taktteil (also der jeweiligen zweiten, schwächer betonten Takthälfte) ergibt.

Es ist dies nur ein Beispiel rhythmischer Mehrdeutigkeit, dem sich aber zahllose andere anschließen lassen könnten. Das große Kapitel der Phrasierung, eines der wichtigsten und bedeutsamsten der gesamten Musiklehre überhaupt, beruht ja bekanntlich einzig und allein auf dieser verschiedenen Deutbarkeit und Deutfähigkeit mancher rhythmischen Gebilde, und je von dieser rhythmischen Deutung, dieser Auslegung der Gliederung der musikalischen Gebilde im Sinne des Eintretens auf diesen oder jenen Taktteil, hängt unter Umständen der ganze Charakter eines Tonstückes ab: je nachdem man ein Motiv als im Auftakt oder auf dem guten Taktteil, auf dem ersten oder dritten Taktteil einsetzend auffaßt, nimmt es einen ganz verschiedenen Charakter an, ähnlich wie in der Dichtkunst der Charakter eines Satzes ein ganz verschiedener ist, je nachdem man ihn im jambischen oder trochäischen oder daktylischen oder anapäischen Versmaß liest, bzw. bildet. Um eine wenn auch nur schwache Ahnung von der ungeheuren Bedeutung der Phrasierung für die Herausarbeitung der Physiognomie und des Charakters eines musikalischen Werkes zu erhalten — einer Tatsache, die jedem Fachmusiker wohl bekannt ist —, braucht man nur eines der größeren Werke über Phrasierung zur Hand zu nehmen, z. B. das von Hugo Riemann,[1] oder dessen Phrasierung der Bachschen Fugen, der Beethovenschen Klavierwerke mit den Phrasierungen anderer zu vergleichen usw. Auch jene verschiedenen Kunstgriffe und Feinheiten, durch welche der Komponist der Rhythmik seiner Tonstücke sozusagen Pikanterie und Würze verleiht, indem er in den sonst

[1] S. o. S. 92 Anm.

leicht eintönig und ermüdend wirkenden Fluß der normalen als Taktmaß vorgeschriebenen Zählzeiten Abwechslung und Mannigfaltigkeit hineinbringt, sind hier anzuführen, so z. B. der imbroglio, d. i. also jene Komplikation verschiedener Rhythmen, die auf das rhythmische Empfinden des Hörers verwirrend und gleichsam aus dem Sattel hebend einwirkt (daher der Name imbroglio = ‚Verwirrung'), wie z. B.:



oder die Synkopierung, d. i. die Bindung aus einem leichten Zeitwert in den nächsten schweren: , durch welche also Tonsätze entstehen, die der schlichten Folge der Zählzeiten wiedersprechen und Abweichungen von der normalen dynamischen Schattierung veranlassen. Auch die Verwendung gewisser in unserer europäischen Musik selten oder fast nie angewendeter Rhythmen wie z. B. $^5/_4$, $^7/_4$ (bzw. $^7/_8$), $^{13}/_8$ u. dgl. gehört hieher, insoferne schon die mehrfache Zerlegbarkeit des rhythmischen Ganzen (der Takteinheit) in Einzelteile oder Teilgruppen (Taktglieder), also z. B.

$$\frac{5}{4} = \frac{2}{4} + \frac{3}{4} \text{ oder } \frac{3}{4} + \frac{2}{4} \text{ oder } \frac{2}{4} + \frac{2}{4} + \frac{1}{4} \text{ oder } \frac{1}{4} + \frac{2}{4} + \frac{2}{4},$$
$$\frac{7}{4} = \frac{4}{4} + \frac{3}{4} \text{ oder } \frac{3}{4} + \frac{4}{4} \text{ oder } \frac{3}{4} + \frac{3}{4} + \frac{1}{4} \text{ oder } \frac{1}{4} + \frac{3}{4} + \frac{3}{4}$$

usw. von vornherein dieses Moment der rhythmischen Gestaltmehrdeutigkeit in sich schließt. Gerade bei manchen Halbkulturvölkern, so z. B. den Tschuwaschen, den Tscheremissen, gewissen tatarischen Stämmen, auch bei manchen Kaukasusvölkern (z. B. den Guriern) u. a. spielt dieses Moment der rhythmischen Mehrdeutigkeit eine ganz besonders hervorragende Rolle, insofern es gerade hier die eben angeführten rhythmischen Kunstmittel wie Synkopen, irrationale Rhythmen $\left(\frac{5}{4}, \frac{7}{4}, \frac{11}{4}, \frac{13}{4}\right.$ u. dgl.), Taktwechsel u. a. sind, aus denen sich der Aufbau der Gesänge mit besonderer Vorliebe zusammensetzt,

und die infolge ihrer Mehrdeutigkeit diesen Gesängen eine ganz merkwürdige Labilität und Elastizität verleihen.

Was endlich das Moment der Gestaltmehrdeutigkeit auf harmonischem Gebiete anbelangt, so ist es vor allem die durch unser temperiertes Tonsystem dargebotene Möglichkeit der enharmonischen Verwechslung der Harmonie, die dem Moment der Gestaltmehrdeutigkeit auf harmonischem Gebiete einen besonders großen Spielraum gewährt. Die bloße Tatsache, daß jeder in ♯-Tonarten notierte Akkord zugleich auch mit enharharmonischer Verwechslung als in den korrespondierenden ♭-Tonarten erklingend aufgefaßt werden kann, eröffnet der musikalischen Phantasie ein umso ergiebigeres Spielfeld, als damit die Voraussetzung und Basis für die größtmögliche Freiheit der Modulation gewährgeleistet ist. Wenn z. B. der Gis-moll-Akkord gleichzeitig enharmonisch als As-moll aufgefaßt, bzw. ausgelegt wird, so ist damit bekanntlich zufolge der musikalischen Logik auf Grund der inneren Verwandschaft neben der Möglichkeit der Modulation in die verwandten Tonarten (also H-dur, Dis-moll, E-dur, Fis-dur u. dgl.) zugleich auch der Zugang zu den verwandten ♭-Tonarten (als: Fes-dur, Ces-dur, Es-moll usw.) offen und damit ist durch die harmonische Mehrdeutigkeit eines der wichtigsten musikalischen Kunstmittel, die Modulation, geschaffen. Bei der unerschöpflichen Fülle von Beispielen, die das gesamte Gebiet der Harmonielehre und musikalischen Praxis darbietet, ist es überflüssig, noch spezielle Beispiele des Näheren anzuführen. —

Die vorstehenden Erwägungen dürften, so skizzenhaft und nur in flüchtigsten Umrissen angedeutet sie auch gehalten sind, doch immerhin genügen, auf die durch die o. S. 9 und S. 18 im Texte gestellten Fragen berührten Gebiete ein aufhellendes Licht zu werfen. So ist es die eingangs dieser Ausführungen (bei Betrachtung des Moments der Gestaltunbestimmtheit) angewendete entwicklungsgeschichtliche Betrachtungsweise, die uns gleich spontan, sozusagen als Nebenfrucht, die Beantwortung einer anderen oben im Texte aufgeworfenen Frage in den Schoß wirft, nämlich der: ‚Warum werden und sind im Gegensatze zur Bieg- und Duldsamkeit schlichtester Musik die höchsten Kunstwerke unduldsam gegen Verrückungen des für ihre Wiedergabe einmal gefundenen Stiles?‘ Wir haben vorhin

— an der eben erwähnten Stelle eingangs dieser Betrachtungen — gesehen, daß es ein allgemeines entwicklungsgeschichtliches Gesetz ist, demzufolge beim Fortschreiten von niederen zu immer höheren Entwicklungsstufen parallel damit auch ein Fortschritt von anfänglicher rohester Unbestimmtheit und Gestaltlosigkeit zu immer feinerer, schärferer, plastischerer Herausmodellierung und Ausmeißelung des einzelnen Vorstellungselementes Hand in Hand geht, derart, daß auf den höchsten Entwicklungsstufen auch das Maximum von Präzision, scharfer Umrissenheit und klarer Abgrenzung des Begriffes, bzw. der Vorstellung (in unserem Falle also der Vorstellung des Einzeltones, der Tonreihe usw.) und analog auch der Ausführung erreicht ist. Während also die oben im Texte erwähnte Biegsamkeit der Tongestalten auf den niederen und niedersten Entwicklungsstufen eine solch ungeheure Bedeutung und Verbreitung hat, daß wir europäischen Kulturmenschen der Gegenwart uns davon kaum eine Vorstellung machen können — ich erinnere hier nur an das eingangs dieser Betrachtungen erwähnte Variationsbedürfnis der primitiven und Halbkulturvölker — wird dieses Moment der Gestaltlosigkeit und -unbestimmtheit immer mehr zurückgedrängt und eingedämmt, je höher man in der musikalischen Entwicklungsreihe aufwärtssteigt, bis es auf den höchsten und letzten Stufen, denen unserer höchsten, edelsten und vollendetsten Kunstmusik, der genauesten, schärfsten und klarsten Präzisierung jedes, auch des scheinbar unbedeutendsten und nebensächlichsten Details, gewichen ist. Auf dieser Stufe kann nichts präzis und exakt genug angegeben werden, während andererseits demgegenüber auf dem anderen Pole — dem Anfang — der Reihe überhaupt auf keinerlei Detail Gewicht gelegt wird, sondern man sich schon mit einem bloßen Ungefähr, der beiläufigen Nachzeichnung des Vorgestellten und Gemeinten, begnügt. Daher die große Willkür und Zufälligkeit in der Musik der Primitiven und Halbkulturvölker gegenüber der der höheren Stufen, der archaischen Musikentwicklungsepochen gegenüber den jüngeren, der Musik des frühen Mittelalters gegenüber der wachsenden Präzision der Vorstellung in den späteren Jahrhunderten, und noch heute in der Volksmusik gegenüber der Kunstmusik (man denke an die förmlich pri-

mitiven Symptome im serbischen, kroatischen, bosnischen, dalmatinischen, neugriechischen, überhaupt im Balkan-Volkslied gegenüber den relativ bereits bedeutend weiter — bis zur Stufe der tonalen Polarität von Tonika und Dominante — vorgeschrittenen Jodlern und Landlern unserer Alpenbevölkerung, und wieder deren relativ tiefstehende und rohe Gestaltunbestimmtheit, die sich in den zahllosen neben und zu der Hauptmelodie momentan improvisierten Ober- und Nebenstimmen, Varianten u. dgl. äußert), — gegenüber der Kunstmusik, bei der selbst wieder fortschreitend von den trivialen und banalen Formen, also beispielsweise der Tanz- und Operettenmusik, der Salonmusik u. dgl., bis zu den höchsten, letzten Stufen der vollendetsten, edelsten und vornehmsten Musik (z. B. der religiösen oder der des Wagnerschen Musikdramas) das Moment der Präzision und Bestimmtheit, der gänzlichen Gebundenheit und Unverrückbarkeit auch des allerkleinsten Details, in stetigem Fortschreiten zum absoluten Maximum zu beachten ist.

Auch die Beantwortung einer weiteren, o. S. 45 aufgeworfenen Frage ergibt sich aus der in Rede stehenden entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung von selbst, die der Frage nämlich: ‚Was heißt es und wie begreift es sich, daß man beim Anhören bestimmter musikalischer Formeln und Floskeln so schnell fertig ist mit dem Wort: sie seien tot, abgestorben, abgestanden?‘ Die Betrachtung jeder einzelnen musikentwicklungsgeschichtlichen Epoche zeigt uns, daß dasselbe Moment der fortschreitend immer klareren Präzisierung und schärferen Abgrenzung der Vorstellung nicht bloß im großen und ganzen durch die Entwicklung der Musik der gesamten Menschheit wie auch des einzelnen Individuums hindurchschreitet, sondern daß auch innerhalb einer und derselben Epoche dieselbe Tendenz sich bemerkbar macht, insoferne gewisse Tonfügungen, melodische Wendungen u. dgl., die zuerst bloß zufällig auftraten und rein willkürlich angewendet wurden, allmählich (oft sehr rasch) sich allgemein Geltung verschaffen, sich überall durchsetzen und schließlich dem musikalischen Denken und Fühlen einer Generation (und auch der nachfolgenden) derart einprägen, daß sie dieser (oder der nächsten Generation, bzw. eventuell erst den nächsten Generationen) derart selbstver-

ständlich werden, daß sie gleichsam wie eine abgegriffene Redensart in jedermanns Munde und so allbekannt sind, daß man schon beim Ertönen ihres Anfanges den weiteren Verlauf der Melodie vollkommen voraussieht, da man die betreffenden Tongänge und Wendungen schon in hunderten und tausenden anderer, ähnlicher Verbindungen gehört hat. Psychologisch läßt sich die verschiedene Weise der Apperzeption dieser Phrasen bei den auf einander folgenden verschiedenen Generationen oder in den verschiedenen Epochen etwa dahin formulieren: Während anfänglich die betreffende Phrase zufolge des Momentes der Gestaltunbestimmtheit oder auch -mehrdeutigkeit den Möglichkeiten verschiedenster tonaler, rhythmischer, harmonischer wie melodischer Deutung und Fortsetzung (Weiterführung zu anderen Tonstufen, anderen Tonarten, anderen rhythmischen Kombinationen u. dgl.) seitens jedes sie apperzipierenden Individuums ausgesetzt war, ist späterhin die anfängliche Unbestimmtheit der strengsten Gebundenheit, die Mehrdeutigkeit der unverrückbarsten Eindeutigkeit in jeder Hinsicht gewichen, so daß die Phantasie des Hörers der späteren Generation in keinem Punkte — weder in rhythmischen noch tonalen noch melodischen noch harmonischen Details — sich bestimmt und veranlaßt fühlt, neu schaffend einzugreifen und neue Verbindungen in irgendeiner dieser Hinsichten an irgendeines der Elemente der betreffenden Phrase zu knüpfen, — im großen, diametralen Gegensatze zu der Apperzeption der früheren, der ersten Generation, bei der anfangs das musikalische Denken und Fühlen jedes Einzelnen an jedes einzelne tonale, melodische, rhythmische oder harmonische Detail der Phrase anknüpft, es in neue Beziehungen zu anderen Elementen bringt, d. h. also es in andere melodische Wendungen einfügt, in andere Harmonisierung überträgt, in andere Rhythmisierung umprägt usw., bis schließlich eine einzige Fassung in dem Gemeinempfinden der betreffenden Generation (oder der folgenden) den Sieg über alle durch das subjektive Empfinden des Einzelnen eingegebenen Individualfassungen des Motivs oder der Phrase davonträgt und sich in dem musikalischen Vorstellungsleben der betreffenden Generation so unverrückbar festsetzt, daß von nun ab jedes tonale, rhythmische, melodische und harmonische Detail der Phrase nur mehr in dieser einen,

in der betreffenden Fassung vorliegenden Prägung vorgestellt wird und die Phantasie des Hörers jede Möglichkeit, die betreffende Stelle tonal, melodisch, rhythmisch oder harmonisch anders zu deuten, d. h. also: sie anders auszuführen, in andere tonale, melodische, rhythmische usw. Verbindungen zu bringen, spontan unterläßt. Um ein Bild des organischen Lebens zu gebrauchen: Gleicht das musikalische Gebilde in der ersten Phase einem im Frühlinge treibenden Strauch, bei dem jedes Glied die Ansätze zu Knospen und Keimen in sich birgt, jedes Gelenk zugleich auch die Anlage zu einem Vegetationshügel verkörpert, so stellt dasselbe musikalische Gebilde in den späteren Phasen den im herbstlichen oder winterlichen Stadium stehenden Strauch dar, da er alle Blätter bereits abgeworfen hat und alle Glieder, Gelenke und Triebkeime bereits verholzt, spröde, unbiegsam und undurchdringlich geworden sind, so daß, selbst wenn noch eine Trieb- und Keimkraft in ihnen lebte, sie sich durch die harte, verholzte Rinde nicht mehr Bahn brechen könnte.

Wenn also von Höfler (o. S. 19) mit Recht bemerkt ist, daß ‚die Unbestimmtheit der als früheste Entwicklungsstufen bekannten Gebilde der Tonphantasie . . . an die embryonale Unbestimmtheit, an das sozusagen noch Ungestaltetsein künftiger lebender organischer Gestalten‘ erinnere, so kann als auf das Gegenstück dazu andererseits darauf verwiesen werden, daß die musikalischen Gebilde, die einmal in jenen eben geschilderten späteren Entwicklungsstadien der absoluten Bestimmtheit und Eindeutigkeit angelangt sind, im Gegensatze zu dieser Unbestimmtheit des Embryonalzustandes, also des Noch-nicht-selbständig-lebendig-seins, die unfruchtbare und unabänderliche Abgeschlossenheit, Erstarrtheit, Versteinerung und Abgestorbenheit des Nicht-mehr-lebendig-seins verkörpern. Beispiele dieses Prozesses bietet uns die Betrachtung der Musikliteratur aus sämtlichen Perioden der Musikgeschichte; am auffallendsten und für den Laien fühlbarsten tritt dieses Abgestorbensein der Wendungen, Gänge, Phrasen, Floskeln u. dgl. wohl zutage in unserem Verhältnisse zu den Werken des 16., 17. und 18. Jahrhunderts; man kann ruhig sagen, daß mindestens 70—80 % der tonalen, rhythmischen, melodischen oder harmonischen Details dieser Epochen sowie ja auch schon ein Großteil der

Musik der Klassiker (vor allem Glucks, Haydns, Mozarts) und Vorklassiker für uns bereits zu solchen ‚toten', mumifizierten und petrifizierten Tongebilden zählen, zu denen wir kein lebendiges Verhältnis mehr haben, sondern die wir nur historisch werten und würdigen können. Ich erinnere hier nur beispielsweise an die Arie der Königin der Nacht mit ihrem leeren, rein formalen und ornamental-konstruktiven Koloraturgetändel und Tongeschnörkel u. dgl. Ein überwältigendes Beispiel dafür im ganz großen, ja allergrößten Stil bietet die Entwicklungsgeschichte der musikalischen Ornamentik. Wer sich mit ihr beschäftigt hat, der weiß, daß alle diese Formeln und Floskeln von Trillern, Pralltrillern, Vorschlägen, Mordenten, Doppelschlägen u. dgl. nichts anderes sind als die jetzt erstarrten und versteinerten, zu leblosen, für jedermann selbstverständlich, bis zum Überdruß bekannt und daher so uninteressant, daß man es nicht einmal mehr der Mühe wert hält, sie mit ihren einzelnen Tönen Note für Note auszuschreiben, sondern sie nur durch einige sozusagen stenographische Symbole andeutet, gewordenen Redensarten abgestorbenen Tongebilde früherer musikalisch-entwicklungsgeschichtlicher Epochen, in denen sie lebten und den Generationen jener Zeiten etwas zu sagen hatten, — sozusagen musikalische Fossilien, die versteinerten und mumifizierten Rudimente der Melodie der Urzeit, insoferne sie ursprünglich jedes einzeln aus dem Drange heftig-affektvollen Erlebens heraus als Tonfälle der Stimmäußerungen, als Kadenzen, hervorgebracht, als solche immer mehr und mehr musikalisch abgerundet und ausgefeilt, sich zu musikalischen Formeln, Melismen, auswuchsen, die im Verlaufe der Jahrhunderte und der verschiedenen Epochen der Musikgeschichte der Menschheit allmählich immer mehr in Fleisch und Blut übergingen, immer selbstverständlicher wurden, so daß sie immer mehr jede Bedeutung, jedes Interesse für den Einzelnen verloren und wie abgegriffene Münzen von Hand zu Hand oder alltägliche Redensarten oder allbekannte Sprichwörter von Mund zu Mund wanderten, bis sie, immer gleichgültiger, nebensächlicher und unwichtiger behandelt und daher immer mehr abgekürzt, verkleinert und verringert, ‚diminuiert' (die Diminutionsperiode des 15. und 16. Jahrhunderts mit ihrer ‚Diminutions'technik ist die Geburtsstätte und Wiege unserer

heutigen ornamentalen Formeln in ihrer letzten, endgültigen Prägung), schließlich zusammenschrumpften, verdorrten und versteinerten zu jenen Floskeln und Formeln, die wir heute als Ornament bezeichnen.[1]

Ein Moment ist in den bisherigen Ausführungen noch nicht zur Sprache gekommen, und es scheint mir daher umsomehr am Platze, ihm nunmehr wenigstens in knappster Andeutung einige Worte der Erörterung zu widmen, als aus dieser auch noch auf die letzte der oben im Texte aufgeworfenen Gruppe von Fragen ein aufhellendes Licht fallen dürfte. Es ist oben im Texte im Anschlusse an die daselbst gestellte Frage, ‚wie weit sich im Tonalen das Gestaltliche erstrecke', und unter Hinweis auf die von der gewöhnlichen Psychologie der Tonempfindungen an einem Klange unterschiedenen vier Momente der 1) Tonhöhe, 2) Tonstärke, 3) Klangfarbe und 4) Tondauer, sowie auf die dreifache Unterscheidung der musikalischen Gestaltqualitäten in Klangfarbe, Harmonie und Melodie das Problem aufgeworfen worden: ‚was an vermeintlich bloß aus einfachen Teiltönen zusammengesetzten (also bloß summierten, aggregierten) Klängen (vielleicht auch Geräuschen) doch schon Tongestalten (allenfalls auch Geräuschgestalten) sind'. Die Beantwortung dieser Frage ist um so wichtiger, als sich aus ihr auch schon von selbst die Orientierung für die ebenfalls des weiteren oben im Text daran geknüpfte Erwägung, bzw. Frage ergibt: „Crux jeder Ästhetik . . . (ist), daß wir auch schon eine einzelne Farbe, einen einzelnen Klang ‚schön' nennen. Sollte dies sich . . . nicht . . . daraus erklären, daß hier die einzelne Farbe, der einzelne Ton eben als Grenze derjenigen Mehrheit aufgefaßt werden, die sonst als Voraussetzung von Gegenständen höherer Ordnung, insbesondere Gestalten, psychische Grundlage ästhetischer Gefühle ist? Also z. B. weil wir das Melodische lieber, leichter, fester erfassen an ‚reinen' Tönen, finden wir um der schönen

[1] Die ausführliche Darstellung dieses Entwicklungsprozesses mit allen seinen Phasen siehe in meinen ‚Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie' Leipzig 1913, C. F. Kahnts Nachfolger, woselbst dieser ganze Entwicklungsgang durch alle seine einzelnen Stufen und Epochen von den ersten Anfängen bis in die Gegenwart herein historisch wie formal-analytisch auf das eingehendste verfolgt ist.

Melodie willen auch die einzelnen Töne schön?" Das für die Beantwortung dieses ganzen Fragenkomplexes Entscheidende scheint mir nun in dem Wesen des Momentes der Klangfarbe zu liegen, das immer und überall mit deren Ein- und Auftreten dem akustischen Phänomen bereits den Charakter der Zusammengesetztheit und Kompliziertheit, des Kollektivischen und Summationsphänomens verleiht, während dies bei den anderen Momenten der Tonempfindung, also Tonstärke, -dauer usw., durchaus nicht der Fall ist, vielmehr durch diese stets der Charakter des Elementaren und Individualphänomens gewahrt bleibt. Alle Töne, alle Klangphänomene überhaupt haben ohne Unterschied miteinander gemein, daß sie nach ihrer Übereinstimmung in je einer der drei Kategorien dieser übrigen drei Momente (Tonhöhe, -stärke und -dauer) als in dieser Hinsicht wesensgleich, als identisch erkannt werden, ohne Rücksicht darauf, von welchem Klangerzeuger sie hervorgebracht werden: alle Töne beispielsweise, die die Schwingungszahl des ā haben, werden als ā agnosziert, ohne Unterschied, ob der eine Ton etwa von einer Trompete, der andere von einer Violine, der dritte von einer Altstimme u. dgl. hervorgebracht werde. Und analog verhält es sich hinsichtlich Tonstärke und Tondauer.

Ganz anders dagegen das Moment der Klangfarbe! Indem diese einzig und allein von der Art und Anzahl der Obertöne abhängt und eine verschiedene wird, wenn auch nur ein einziger Oberton, geschweige denn eine ganze Reihe von solchen wegbleibt oder hinzukommt, ist sie ein Summationsphänomen und als solches Resultierende einer die betreffende Tonstufe sozusagen umspannenden Aura latenter Harmoniekomponenten (der einzelnen Obertöne), auf deren Untergrund und von deren Hintergrund sich die betreffende Haupttonstufe dann ebenso abhebt, wie der melodieführende oberste Hauptton eines Akkordes. Schon dadurch ergibt sich also eine frappante Analogie zwischen dem Phänomen der Klangfarbe und dem der Harmonie. Aber schon dadurch rückt auch das Moment der Klangfarbe aus der Reihe der drei übrigen elementaren, d. i. je ein Element, ein Einfaches, Unzusammengesetztes bedeutenden Momente der Tonempfindung, in die der Gestaltqualitäten, d. i. also der Summations- oder Komplexphänomene,

ein. Dazu kommen aber noch andere sehr erwägungswerte Umstände. Während, wie eben betont, Tonhöhe, -stärke und -dauer von der Natur des Klangerzeugers vollkommen unabhängig sind und das Wesen des Tones vollkommen dasselbe bleibt, ohne Unterschied, ob er nun von einer Flöte, nun von einem Fagott, einem Horn, einer menschlichen Singstimme, einem Klavier, einem Streichinstrument u. dgl. gebracht wird, ändert sich dies augenblicklich, sobald wir das Moment der Klangfarbe ins Auge fassen. Was z. B. den schmerzlich-näselnden, wehmütigen Tönen des Englisch-Hornes, den wie dichte Pelucheteppiche schwellenden Tönen des Horns, den pikant-prickelnden, beizenden, leicht stechenden Tönen der Mandoline, den wie eine wundervolle klagende tiefe Frauenstimme anmutenden Tönen der Viola und Viola d'amore, den krystallklar durchscheinenden, gläsernen Flagiolettönen der Streicher u. dgl. den ganzen unsagbaren sinnlichen Klangreiz und sozusagen persönlichen Zauber ihres Wesens, die gerade nur für sie und einzig, ausschließlich nur für sie charakteristische Klangfarbe verleiht, das ist eben — trotzdem das Moment der Klangfarbe in letzter Wurzel auf Anzahl, Art, Lage u. dgl. der mitklingenden Teiltöne zurückgeht — doch vor allem der unzertrennlich-enge Zusammenhang mit dem Baue des betreffenden Instrumentenkörpers, mit den je nach dessen Baue verschiedenen sozusagen physiologischen Bedingungen ihrer Tonerzeugung. Dies geht bekanntlich so weit, daß wir immer und überall dort, wo Übereinstimmungen, Wesensverwandtheiten oder Ähnlichkeiten in diesen sozusagen physiologischen Bedingungen der Tonproduktion vorliegen, wir auch dementsprechend Übereinstimmung, Verwandtschaft oder Ähnlichkeit der Klangfarbe empfinden und konstatieren. So bringt das bei sämtlichen Holzblasinstrumenten mit Rohrblattzunge durch diese letztere bedingte gemeinsame Merkmal ihrer Tonerzeugung: das eigentümliche Vibrieren, Zittern, Näseln, Schweben und Schwanken, event. (im Forte) auch Plärren und Schnarren ihres Klanges für unsere Empfindung zufolge der Analogie der bei ihnen geltenden Verhältnisse mit denen bei der Erzeugung von Tönen und Lauten seitens des menschlichen Stimmorgans jene merkwürdige Ähnlichkeit mit dem Vibrieren, Näseln und Belegtsein einer von Schmerz und Wehmut, von unterdrücktem

Schluchzen durchbebten Menschenstimme hervor; und ganz ähnlich verhält es sich bekanntlich mit der Empfindung der Analogie zwischen den Tönen des Orgelregisters vox humana einerseits, den Tönen des Violoncellos andrerseits mit denen der Menschenstimme sowie den Analogien zwischen den Klangfarben der einzelnen Instrumente untereinander. Was in uns also, wenn wir den seelenvollen, männlich ernsten und mildkraftvollen Klang der tieferen und mittleren Lage des Violoncellos vernehmen, sofort und unwillkürlich den Gedanken an eine vornehm zurückhaltende, edle Barytonstimme erweckt, das ist die Übereinstimmung der Klangfarbe der Menschenstimme mit der des Instrumentes, wie denn bekanntlich auch umgekehrt Menschenstimmen — namentlich, wenn sie (wie dies z. B. im sogenannten Brummchore der Fall ist) mit geschlossenen Lippen Töne produzieren (wodurch dann die Zahl der übereinstimmenden physiologischen Tonerzeugungsbedingungen und damit die Ähnlichkeit der Tonerzeuger noch gesteigert wird) — oft eine auffallende, täuschende Ähnlichkeit mit dem Klange sordinierter Violoncello- und tiefer Geigentöne (Violen, Kontrabässe u. dgl.) überhaupt gewinnen können. Töne einer bestimmten Klangfarbe rufen also in uns die Erinnerung an andere Töne wach, die wir bei anderen Gelegenheiten (und von anderen Instrumenten und Individuen) vernommen haben, die aber (oder vielmehr: eben weil sie) mit den im Augenblicke gehörten das physikalische Moment derselben Anzahl, Art u. dgl. der mitschwingenden Teiltöne und physiologisch (d. i. tonproduktionstechnisch) die Art und Weise der Tonerzeugung gemeinsam haben. Mit anderen Worten also: wir assoziieren beim Vernehmen der Klangfarbe eines bestimmten Tones die Erinnerung an unsere Erlebnisse früherer Gelegenheiten, wo wir Töne gleicher Klangfarbe vernahmen, und nehmen daraufhin jene Identifizierung oder Analogie-Gruppenbildung vor, derzufolge wir einerseits alle Oboen-, Clarinetten-, Horn-, Cello-, Posaunen-, Tenor-, Alttöne als mit- und untereinander, d. i. mit allen übrigen Oboen-, Clarinetten-, Horntönen usw. als gleichartig erkennen, andererseits aber auch Töne verschiedener Instrumente oder Instrumentengruppen, z. B. Oboe, Englisch-Horn, oder Pizzicato der Streicher, Mandolinentöne, Harfenpizzicato und Klavierstaccato u. dgl.,

als einander (der Klangfarbe nach) verwandt, ähnlich, nahestehend usw. empfinden. So stellt sich uns das Moment der Klangfarbe als ein psychologisch ziemlich kompliziertes, durchaus nicht (so wie die übrigen Momente der Tonempfindung) elementares, einheitliches und eindeutiges Moment dar: vielmehr ist es die Resultierende des Zusammenwirkens mehrerer verschiedener Komponenten, sozusagen von verschiedenen Seiten her eingreifender Faktoren, die, wenn wir die verschiedenen hier zusammenlaufenden Fäden einzeln herauszugreifen und zu sondern versuchen wollen, etwa zu folgender Bestimmung des Momentes der Klangfarbe führen: In physikalischer Hinsicht ein Summationsphänomen (als auf der Summation der Wirkung der Schwingungen der einzelnen Teiltöne beruhend), in logischer ein Komplexphänomen (insoferne es nicht — wie die übrigen Momente der Tonempfindung — ein einzelnes Vorstellungs- und demzufolge Begriffselement verkörpert, sondern einen Komplex von solchen), in psychologischer ein Assoziations- oder Gestaltphänomen. Die Vielseitigkeit und Mehrdeutigkeit des Momentes der Klangfarbe nun, die es so a priori und eo ipso aus der Reihe der elementaren psychischen Phänomene ausscheiden und der Gruppe der Gestaltqualitäten, also der Komplexphänomene, zuweisen, scheint mir den Schlüssel für die Beantwortung der oben im Texte gestellten Fragen an die Hand zu geben. Was an vermeintlich bloß aus einfachen Teiltönen zusammengesetzten (also bloß summierten, aggregierten) Klängen (vielleicht auch Geräuschen) doch schon Tongestalt (bzw. Geräuschgestalt, kurz, mit einem gemeinsamen Namen: Schall-Gestaltqualität) ist, das ist eben dieses Moment der Klangfarbe (einschließlich ‚Geräuschfarbe', wenn man so sagen könnte), ohne das keine Tonproduktion denkbar ist. Kein Ton kommt im realen Sein abgelöst von jeder Beziehung auf die Art und Weise, wie er erzeugt wurde, also unabhängig von der Natur seiner Erzeugung, vor; so können wir uns zwar Töne an sich, d. h. das Resultat von Schwingungswellen von der und der Länge und von so und so vielen Schwingungen u. dgl. zwar vorstellen — so wie wir uns auch eine Farbe: Gelb, Rot, Blau u. dgl. mit ihren verschiedenen Nuancen vorstellen können —, aber im Gegensatz zu der Farbenempfindung, die für uns nur den Hinweis auf die betreffende Farbe an

sich, ohne jeden näheren Zusatz und jede weitere Beimischung anderer, z. B. assoziativ gewonnener Details, darstellt, birgt die Tonempfindung außer den drei elementaren, einfachen und nicht weiter zerlegbaren Momenten der Tonstärke, -höhe und -dauer, immer und allzeit untrennbar mit ihnen verknüpft, in sich auch das zusammengesetzte Moment der Klangfarbe, demzufolge wir bei der Apperzeption des betreffenden Tones jederzeit auch sofort an andere Erlebnisse, Eindrücke und Gelegenheiten erinnert werden, bei denen wir gleiche, ähnliche oder verwandte Schalleindrücke, d. h. solche mit gleicher, ähnlicher oder verwandter Klangfarbe, hatten, und das auf Grund dieser Vergleichung oder Erinnerung sich einstellende Urteil führt dann sowohl einerseits zur Konstatierung der Natur des betreffenden Tones hinsichtlich seiner Klangfarbe (wir erkennen aus seiner Klangfarbe: es ist ein Flöten-, ein Oboen-, ein Hornton, der Ton einer Frauen- oder Männerstimme) als auch anderseits zu weiteren, assoziativ sich daran schließenden psychischen Erlebnissen (z. B. der näselnde Klang der Oboe oder des englischen Horns erinnert uns an das schmerzliche Näseln einer von Tränen umflorten Kinder- oder Mädchenstimme, der weiche, tiefe, volle Klang einer Viola an eine seelenvolle, tiefe Frauen-, der des Violoncello an die einer sonoren Mannesstimme usw.). So kommt also mit dem Moment der Klangfarbe in die hinsichtlich der übrigen Elemente einfache und elementare, in keine weiteren, letzten Elemente zerlegbare Tonempfindung sofort etwas Zusammengesetztes, Kompliziertes, noch weiter Zerlegbares: zu dem Elementaren der Empfindung tritt das bereits höherstehende Gefühlsmoment des Wertens, das logische Moment des Urteilens und Erinnerns hinzu, mit anderen Worten: zu dem Elementaren der Empfindung tritt das primärästhetische Moment der Gestaltqualität. So haben wir bei jeder Tonempfindung zugleich mit dem Elementareindruck der Empfindung immer auch schon — unlösbar mit ihm verbunden — den primärästhetischen der Klangfarbe. In diesem primärästhetischen Moment der Klangfarbe als Gestaltqualität liegt also meines Erachtens das gestaltliche Moment des Tonalen und damit zugleich, wie ich glaube, die Beantwortung der oben gestellten Frage: was an Klängen doch schon Gestalt sei? Die drei niederen, elemen-

taren Momente der Tonhöhe, -stärke und -dauer fundieren den Empfindungs-, das höher stehende primärästhetische Moment der Klangfarbe den ästhetischen Eindruck, also die Gefühlswertung, das ästhetische Urteil. Dadurch scheint es mir erklärt, warum wir gewisse Töne ‚schön‘ nennen, andere nicht. In der Zusammensetzung der vier Momente, deren Gesamtheit und -verbindung eine Tonempfindung ergibt, ist der für die ästhetische Wertung ausschlaggebende Faktor das einzige unter ihnen vorhandene höhere, primärästhetische Moment: das der Klangfarbe, also das der Zusammensetzung und Verteilung der Obertöne sowie der Beziehung des Tones auf die Natur seines Erzeugers, seine physiologischen Entstehungsbedingungen. Wenn wir z. B. einen und denselben Ton, z. B. ā mit durchaus gleicher Tonhöhe, -stärke und -dauer nacheinander von einer Automobilhuppe, von dem Nebelhorn eines Fabrikschlotes sowie eines Dampfers, einer Sirene, einer Drehorgel, einer Ziehharmonika, einer Stimmgabel, einer Orgel, einer wundervollen Altstimme und einer Viola d'amore hervorgebracht hören, so werden wir, trotzdem die drei elementaren Momente der Tonempfindung (Tonhöhe, -stärke und -dauer) in allen Fällen ganz gleich sind, dennoch in einem Falle (z. B. bei der Altstimme, der Orgel und Viola d'amore) den Ton für ‚schön‘ erklären, wogegen wir in den anderen Fällen (z. B. beim Klange der Automobilhuppe, der Nebelhörner des Fabriksschlotes und Dampferrauchfanges, der Drehorgel, Ziehharmonika usw.) den Ton häßlich, gemein, schrill, gellend u. dgl. finden werden. Da alle drei übrigen Momente bei allen diesen Tönen die gleichen sind, kann es also nur das vierte, das der Klangfarbe, sein, das für unsere Entscheidung bestimmend ist. Ob wir also einen einzelnen Ton ‚schön‘ nennen, hängt einzig und allein von dem Moment der Klangfarbe ab: je nachdem zu den elementaren Momenten der Tonhöhe, -stärke und -dauer eine plärrende, schnarrende, kreischende, quiekende, gellende, schneidende, schrille usw. oder eine weiche, seelenvolle, träumerisch verschleierte, süß-wehmütige, männlich-edle, sonore u. dgl. Klangfarbe hinzutritt, werden wir im einen Falle von ‚häßlichen‘, im anderen von ‚schönen‘ Tönen oder Klängen sprechen. Wir haben hier also am einzelnen Tone in seiner Klangfarbe, bzw. in deren Zusammenfassung der

einzelnen Teiltöne zu einer Gesamtresultierenden, ein ähnliches primärästhetisches Regulativ und Normativ vor uns, wie es bei einer Melodie oder Harmonie das rasche, sozusagen mit einem Blick Überschauen der ganzen Reihe der Töne der Melodie, bzw. des Akkordes, die simultane Zusammenfassung dieser einzelnen Elemente zu einem Ganzen höherer Ordnung darstellt oder wie es — mit einem Wort — das Wesen der Gestaltqualität in sich schließt. Wenn also an der vorhin zitierten Stelle oben im Texte bezüglich des ‚Crux jeder Ästhetik' die Frage aufgeworfen wird, ob das ‚Schön'nennen eines einzelnen Klanges, eines einzelnen Tones, sich nicht daraus erklären lassen dürfte, ‚daß hier die einzelne Farbe, der einzelne Ton eben als Grenze derjenigen Mehrheit aufgefaßt werden, die sonst als Voraussetzung von Gegenständen höherer Ordnung, insbesondere Gestalten, psychische Grundlage ästhetischer Gefühle ist', so sehen wir nunmehr, daß im Moment der Klangfarbe, bzw. in dem ihr als Substrat zugrundeliegenden Zusammenfassen der einzelnen Teiltöne zu einer Gesamtresultierenden und Vergleichen mit früheren, ähnlichen Eindrücken sowie Abschätzen ihrer Unterschiede ja eben gerade jene Mehrheit vorliegt, die im vorstehend angeführten Satz als die Voraussetzung für Gegenstände höherer Ordnung, insbesondere Gestalten, und damit als Grundlage ästhetischer Gefühle bezeichnet worden ist. Eben in diesem Summationsphänomen, diesem generalisierenden Zusammenfassen im Wesen des Momentes der Klangfarbe, liegt ja auch der zwingende Grund dafür, das Moment der Klangfarbe in die Kategorie der Gestaltqualitäten einzureihen.

Es ist im Verlaufe des Vorigen mehrfach der Ausdruck ‚primärästhetisch' im Hinblick auf das Moment der Klangfarbe angewendet worden. Es scheint dies im ersten Augenblicke im Widerspruch mit dem Sinne der in der modernen Ästhetik allgemein üblich gewordenen Verwendung dieses terminus technicus zu stehen, der bekanntlich zur Bezeichnung jener Gebilde gebraucht wird, bei denen man in irgend einer — und sei es auch nur in der bescheidensten und embryonalsten Weise — die Unterordnung einzelner Gebilde niederen Ranges unter ein solches höheren Ranges, die Zusammenfassung der Elemente zu Gruppen, der Gruppen zu Gliedern, der Glieder

zu Abschnitten, der Abschnitte zu Teilen, der Teile zu einem Ganzen wahrnimmt, mit einem Worte also: wo sich die ersten Anfänge von Architektonik und Konstruktion erkennen lassen. Vor allem die Phänomene der Symmetrie, der Parallelkonstruktion u. dgl. werden in erster Linie als Symptome des Auftretens eines derartigen architektonischen Prinzips zu bezeichnen sein. Wenn also auch der Ausdruck ‚primärästhetisches Moment' mit Recht ausschließlich für die Bezeichnung des alle diese konstruktiven und architektonischen Elemente in sich schließenden Momentes der Zusammenfassung und Generalisation reserviert bleiben muß, so darf doch andererseits nicht aus dem Auge gelassen werden, daß, wie wir soeben in den vorstehenden Erörterungen gesehen haben, auch schon in dem Moment der Klangfarbe wenigstens in den allerersten, frühesten Ansätzen und embryonal sich Spuren jenes Zusammenfassens und Generalisierens bemerkbar machen, wie dies eben schon im Begriff und Wesen der Gestaltqualität liegt und wie es dann, in unverhältnismäßig gewaltigerer Steigerung und Machtfülle, im sogenannten primärästhetischen Momente zutage tritt. Entwicklungsgeschichtlich ist dieser Umstand deshalb von besonderem Interesse und besonderer Bedeutung, weil sich damit auch in psychologischer Hinsicht ein wichtiges Vermittlungs- und Bindeglied zwischen den beiden die frühesten Epochen und tiefsten Stufen der Musikentwicklung beherrschenden und fundierenden Entwicklungsmomenten: dem der primitiven, rein sinnlichen Klangfreude und dem bereits höherstehenden primär-ästhetischen der symmetrischen Gruppierung, Parallelkonstruktion, überhaupt der formalen Architektonik, ergibt: wir gewahren so, wie schon in dem scheinbar elementarsten und unmittelbarsten, also rein sinnlichsten, psychischen Phänomen, dem Sinneseindrucke, der Empfindung, schon sozusagen embryonal die Anlage und der Keim jenes Zusammenfassens und Konstruierens liegt, das dann auf höheren Entwicklungsstufen als das Wesen des primärästhetischen Momentes so auffallend und überwältigend stark hervortritt. Ich habe schon an anderer Stelle und in anderem Zusammenhang[1] des eingehenderen verfolgt und

[1] Robert Lach: Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Leipzig 1913, C. F. Kahnts Nachfolger. (S. o. S. 136, Anm.)

dargelegt, wie die gesamte onto- und phylogenetische Entwicklung der Musik formal-analytisch wie historisch sich in der Weise vollzieht, daß zunächst aus der roh-sinnlichen, primitiven Freude am bloßen Klange (ja, auf der frühesten, rohesten Stufe: am bloßen Lärme, Geräusch), aus dem rein-sinnlichen Schwelgen im Anhören oder Anstimmen, Aushalten, Wiederholen u. dgl. eines Tones heraus die erste Wurzel aller Musik erwächst (primitives Moment der rein-sinnlichen Klangfreude), und wie die musikalische Entwicklung der Menschheit onto- wie phylogenetisch, formal-analytisch wie historisch, von diesem tiefsten, rohesten und frühesten Stadium aus Schritt für Schritt aufwärts steigend, allmählich zu einer Phase (oder vielmehr, besser gesagt: einer Gruppe von Phasen) gelangt, in denen bereits ein zweites, höherstehendes Moment: das primärästhetische des symmetrischen Konstruierens, der formalen Architektonik, das lebenspendende, beherrschende und führende Prinzip abgibt. Ich glaube auch, dort nachgewiesen zu haben, wie von den tiefsten, rohesten Anfangsphasen des ersten Moments an bis hinauf zu den obersten, letzten und höchsten Phasen aller musikalischen Entwicklung ein Faden ununterbrochener Kontinuität fortläuft, wie unmerklich eine Phase in die nächste überleitet und sich so ein Entwicklungskontinuum herstellt, das genau so auch in der Kontinuität[1] der naturhistorischen Entwicklung und Entwicklungsprozesse zutage tritt. Es steht nun hiemit in vollstem Einklang und ist gewiß kein Zufall, daß, wie wir soeben gesehen haben, auch schon der erste Ansatz- und Eintrittspunkt der musikalischen Innervation, der Einstellung des psychischen Lebens auf akustische Phänomene: die Ton-, die Klangempfindung also, zugleich auch der erste Punkt einer Linie ist, die in ununterbrochener Fortsetzung aufsteigend vom Gebiete der rohen, rein-sinnlichen und primitiven Klangfreude zu dem des symmetrischen, parallelen, polaren u. dgl. Konstruierens, der formalen Architektonik, führt, und wir sehen somit das Gesetz der Kontinuität aller musikalischen Entwicklung, wie sie uns sonst überall in formal-analytischer wie genetisch-historischer Hinsicht entgegentritt,

[1] Ob und inwieweit das durch de Vries neu eingeführte Prinzip des ‚Sprunges in der Entwicklung‘ auch in der Musikgeschichte eine Analogie hat, will Höfler erst in seinen ‚Studien III‘ berühren.

hier nunmehr auch in psychologischer Hinsicht vollkommen bestätigt, insoferne die tiefste und früheste Phase, die Voraussetzung alles musikalischen Lebens: die Ton-, die Klangempfindung (also die Verkörperung des Moments der reinsinnlichen Klangfreude, der rohen Klangsinnlichkeit) zugleich auch schon den Keim, die erste, traumhaft-leise und schüchternblasse Vorahnung des zweiten, nächst höheren Entwicklungsmomentes: des primärästhetischen Moments der Konstruktion und formalen Architektonik, in sich enthält.

Und damit, mit diesen vorstehenden Erwägungen, scheint mir nunmehr der Boden für die Erörterung auch des letzten der oben im Texte berührten Punkte geebnet, den wir hier noch in aller Kürze zu streifen haben: ich meine die o. S. 33 erwähnte ‚tonlose Musik‘, d. i. das „Genügen an der Regelmäßigkeit musikalischer Formen, wie sie sich schon an der Regelmäßigkeit der Notenbilder ablesen läßt, wobei es nach der Versicherung solcher Kenner auf den sinnlichen Reiz der durch die Noten bezeichneten Töne gar nicht mehr ankommt, ja, dieses Freimachen von allem Inhalt — also diesmal der ‚Materie‘ des hörbaren oder in der Erinnerung zu reproduzierenden Klanges — schon für eine bloße Vergröberung, Herunterziehung der ‚reinen Form‘ gehalten wird“. Wer den vorstehenden Ausführungen gefolgt ist, dem braucht wohl nicht weiter auseinandergesetzt zu werden, daß wir in der mit den vorstehenden Worten charakterisierten musikalischen Auffassungsweise den Ausdruck einer der letzten und höchsten musikalischen Entwicklungsstufen vor uns haben, bei der die Präzision, Exaktheit und plastische Gestaltungs- wie Abgrenzungskraft des musikalischen Vorstellungsvermögens eine derartige Höhe und Schärfe der Ausbildung erreicht hat, daß sie imstande ist, vollkommen frei und unabhängig von jedwedem sinnlichen Eindruck und ohne auch nur die leiseste Unterstützung durch einen solchen, aus eigener Kraftvollkommenheit heraus in der Phantasie die Vorstellung jedes einzelnen Tons mit allen seinen Elementen, sowie aller Töne gleichzeitig miteinander (als Harmonie) wie nacheinander (als Melodie) und des Maßes ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge (Rhythmik) sowie ihrer Gesamtwirkung, also des Gesamteindruckes des Tonstückes, zu reproduzieren. Wenn diese Art und Weise musikalischen

Vorstellens o. S. 35 als ‚Entartung' bezeichnet worden ist, so ist diese Bezeichnung entwicklungsgeschichtlich wohl genau in demselben Sinne aufzufassen, wie man, in der Reihe der Entwicklungsphasen von den tiefsten und frühesten zu den spätesten, letzten und höchsten Stufen aufsteigend, zugleich Hand in Hand mit der immer stärker hervortretenden Entfaltung des abstrakten Denkens und des rein geistigen Lebens überall und jederzeit ein immer stärkeres Zurücktreten, Verkümmern und Abwelken des Roh-Physischen und Rein-Sinnlichen beobachten kann, derart, daß besondere Feinheiten und hohe Ausbildungs- oder Intensitätsgrade solcher den frühesten Stufen angehörigen sinnlichen Vermögen und primitiven Fähigkeiten auf späteren, höheren Entwicklungsstufen verkümmern oder ganz verloren gehen. Ich erinnere hier nur beispielsweise an die unglaubliche, nur mit der der Tiere vergleichbare Schärfe und Feinheit der Sinne bei den Naturvölkern, die in der sie umgebenden Natur Details fühlen, riechen, sehen, hören u. dgl., an denen der Kulturmensch achtlos vorübergeht, eben weil die für deren Apperzeption bestimmten Sinnesorgane bei ihm bereits viel von jener ursprünglichen Schärfe und Feinheit verloren haben, mit der sie bei den Völkern im Naturzustande funktionieren, und bedeutend verkümmert sowie stumpf geworden sind. So verhält es sich denn auch mit der Stärke des Momentes der rein-sinnlichen Klangfreude, der primitiven, rohen Klangsinnlichkeit. Im selben Maße, als auf den tiefsten und frühesten Stufen der Entwicklung das geistige Vermögen zum scharfen, plastischen Auseinanderhalten und Abgrenzen der einzelnen Ton-, Klang- und Geräuschnuancen, also die Präzision der Tonvorstellung und musikalischen Begriffsbildung, noch unausgebildet, verworren und unklar ist, im selben Maße hat auf diesen Stufen die rein-sinnliche Klangfreude, das Sich-Berauschen am, das Schwelgen im Anhören des rein-sinnlichen Klanges eines akustischen Phänomens, eine Bedeutung, Verbreitung und allüberwältigende Einflußnahme, von deren ungeheurer, mitreißender, elementarer Wucht nur derjenige sich einen schwachen Begriff machen kann, der aus eigener Erfahrung, aus der Beobachtung an Natur-, Halbkultur-, ja selbst orientalischen Kulturvölkern, weiß, welch furchtbare Ausbrüche elementarster, wildester Leidenschaft-

lichkeit oder Rausch-, Wahnsinn-, Tobsucht-, Raserei-ähnlicher Zustände dieses Moment der rein-sinnlichen Klangfreude bei den Völkern und Individuen auf dieser eben erwähnten Entwicklungsstufe auszulösen vermag. Demgegenüber ist das bei uns heutigen europäischen Kulturmenschen — und unter diesen natürlich wieder vor allem bei Musikern oder musikalisch veranlagten Individuen — anzutreffende Behagen und Gefallen am sinnlichen Wohlklange des einzelnen Tones oder eines Akkordes oder der Aufeinanderfolge, Verbindung und Auflösung mehrerer Harmonien ein derartig gedämpfter, schwacher, letzter Rest, ein derartig verkümmertes, zusammengeschrumpftes und abgedorrtes Rudiment eines ursprünglich (auf den Naturstufen) ungeheuer mächtigen, elementargewaltigen, mit der Wucht und dem Ungestüm eines Orkans hervorbrechenden Triebes, daß man hier — angesichts einer solchen Verkümmerung eines ursprünglich riesengewaltigen Triebes — wirklich berechtigt ist, von einer ‚Entartung' dieses sinnlichen Momentes zu sprechen.

Fassen wir also zum Schlusse die Ergebnisse unserer vorstehenden Betrachtungen zusammen, so ergibt sich ungefähr Folgendes: Dasselbe Moment kontinuierlichen Fortschrittes von ursprünglich vagster Unbestimmtheit, Form- und Gestaltlosigkeit zu allmählich immer schärferer, plastischerer Abgrenzung, Präzision und Bestimmtheit der Form durch zentralisierendes Zusammenfassen der einzelnen Teile zu einem Ganzen, der einzelnen Elemente und Glieder niederer Ordnung zu einer Potenz höherer Ordnung — ein Moment, das, wie wir fanden, schon an der einzelnen Tonempfindung im Moment der Klangfarbe embryonal, sozusagen als erste, schüchternste Andeutung und Vorahnung, zutage tritt —, genau dieses selbe Moment eines Entwicklungskontinuums liegt auch in der entwicklungsgeschichtlichen Aufeinanderfolge von Gestaltunbestimmtheit und -mehrdeutigkeit vor, so wie uns der gleiche Entwicklungsprozeß desselben Fortschrittes sowohl formal-analytisch als auch historisch auf dem Gebiete der gesamten musikalischen Phänomene im Bereiche der Ethnographie und Kulturgeschichte immer und überall entgegentritt. Wir haben also in den in vorstehenden Ausführungen betrachteten Phänomenen nur das psychologische Korrelat formaler und historischer Erscheinungen,

bzw. Prozesse zu erkennen, und es bestätigt sich uns somit, daß dieselbe Kontinuität der Entwicklung und Entwicklungsprinzipien, wie sie uns formal-analytisch und historisch an den Denkmälern und in der Musikgeschichte entgegentritt, auch psychologisch in einem ganz genau entsprechenden Entwicklungskontinuum des Apperzeptionsprozesses, bzw. des Vorstellungsvermögens ihr Abbild findet. Mit anderen Worten: beide sind nur gegenseitig die Reversseite ihres Korrelates, beide unlöslich verbunden und unzertrennlich mit einander verwachsen, derart, daß das eine nur die allotrope Modifikation, die morphologische Heterogonie des andern ist. So bestätigt sich uns denn auch hier wieder, was auch sonst immer und überall die gesamte Betrachtung aller natur- wie kunst- und geisteswissenschaftlichen Prozesse und Phänomene übereinstimmend aufweist: daß das Reale und Phänomenale nur eine Allotropie, eine Heteromorphie des Idealen, des Geistigen, des Psychischen ist.

Dr. Robert Lach.

INHALT.

Tongestalten und lebende Gestalten 3
I. Drei methodologische Vorfragen 6
II. Mehrdeutigkeit von Tongestalten 8
III. Unbestimmtheit von Tongestalten 18
IV. Wie weit hinab erstreckt sich im Tonalen das Gestaltliche? — Gestalt und Ästhetik. — Form und Inhalt 29
V. Biegsamkeit der Tongestalten 39
VI. Was erscheint uns an Tongestalten lebendig, was leblos, was tot? 43
VII. Melodobjekte und Melodobjektive 58
VIII. Mozart über seine musikalische Produktivität 71
IX. Meinong über das ideale Sein von Tongestalten 75
X. Schlußbemerkungen zu den Studien II und Übergang zu Studien III 80
Bei- und Nachträge zu Höflers Abhandlung ‚Tongestalten und lebende Gestalten'. (Von Dr. Robert Lach.) . . . 95
Gestaltunbestimmtheit und Gestaltmehrdeutigkeit in der Musik . . 95

7./12. 1921.

Akademie der Wissenschaften in Wien
Philosophisch-historische Klasse
Sitzungsberichte, 196. Band, 2. Abhandlung.

Materialien
zur
Quellenkunde der Kunstgeschichte

IX. Heft
Die Kunstlehre des 17. und 18. Jahrhunderts

Von

Julius Schlosser,
wirkl. Mitgliede der Akademie der Wissenschaften in Wien

Vorgelegt in der Sitzung am 8. Jänner 1920

Wien, 1920
In Kommission bei Alfred Hölder
Universitätsbuchhändler
Buchhändler der Akademie der Wissenschaften in Wien

Druck von Adolf Holzhausen in Wien.

I. Die Italienische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts.

(Übersicht.)

Weitaus die wichtigste hier in Frage kommende Schrift, nicht nur um ihres Verfassers willen, ist die Einleitung zu Belloris großem Vitenwerk, jene akademische Vorlesung von 1664, die den Titel trägt: L'Idea della Pittura, Scultura ed Architettura, und in mustergültig klarer Weise das gesamte Programm der offiziellen Lehre des Klassizismus darstellt. Ein Jahr später (1665) starb Nikolaus Poussin, der große, mit Bellori befreundete Maler, der Peintre-philosophe, wie ihn seine Landsleute gern nannten; er hatte viel über seine Kunst nachgedacht und manches Material für einen Traktat gesammelt, den er in Altersmuße zu schreiben gedachte. Bellori teilt ein Bruchstück mit aus den Entwürfen, die in der Bibliothek des Kardinals Massimi, Poussins Gönner, bewahrt wurden. Der Zusammenhang mit Belloris Gedanken selbst tritt darin zutage, wie mit der ganzen gelehrten Umwelt Roms, das nunmehr das Ergebnis einer jahrhundertelangen nationalen Entwicklung zieht; hieher weisen sowohl die Messungen einer berühmten Antike, des Antinous, als die sehr bedeutsame Berufung auf die Poetik des Castelvetro, die das Grundbuch aller französischen Theorie geworden war. Poussins Bestrebungen, mögen sie auch nicht zum Abschluß gelangt sein, sind das Samenkorn, aus dem der so stattlich aufgeschossene, freilich als Topfgewächs aus römischer Erde versetzte und im französischen Gartengeschmack zugerichtete Baum der Kunsttheorie dieses Landes aufsproß.

Diese gelehrte Einstellung der Künstlerbetrachtung ist für das Barock äußerst bezeichnend — bemerkbar wird es ja, abgesehen von den naiven Versuchen der Frührenais-

sance, schon früher, im Manierismus; im Kreise der römischen Antiquare und Archäologen hat dergleichen freilich eine ganz besondere Färbung. Noch in den Anfang des Jahrhunderts gehört — falls er wirklich echt ist — der von Pascoli überlieferte Lehrbrief des Andrea Sacchi an seinen Schüler Francesco Lauro von 1610, dessen würdig-gelehrter Ton übrigens ebenso wie die darin enthaltenen Ratschläge — Anschluß an die einfache und große Formensprache der Antike, Warnung vor den übertriebenen Geberden des eben erst überwundenen Manierismus — dem künstlerischen Charakterbild des Mannes wenigstens nicht widersprechen. Daß die Malerschule nicht im Hintertreffen blieb, die sich seit den Carracci in dem längst durch Gelehrsamkeit berühmten Bologna entwickelt hatte und bei aller Selbständigkeit zu Rom die stärksten Beziehungen unterhielt, ist verständlich. Besonders kennzeichnend ist hier das Zusammengehen gelehrter Dilettanten mit den Malern. So unternahm es ein im bolognesischen Kunstleben auch sonst eine Rolle spielender Prälat, der Monsignore Gio. B. Agucchi, freilich unter einem Decknamen (Graziadio Maccali), zuerst mit Annibale Carracci, dann aber mit Domenichino zusammen, einen Traktat zu schreiben; und eine ähnliche, freilich auch nicht zustandegekommene Gesellschaftsarbeit ist der Traktat, den Albani zusammen mit seinem Landsmann Dr. Orazio Zumboni (um 1635) plante und von dem Malvasia, der selbst noch die Bruchstücke besaß, merkwürdige Proben mitgeteilt hat. Der scharf kritische Ton, der darin herrscht, namentlich gegen Vasari, ist ein Zeichen der Zeit. Mag auch die Schätzung des ‚peregrino concetto‘ noch ungebrochen sein, und wird aus diesem Grunde der Naturalismus eines Caravaggio (namentlich seiner Halbfigurenbilder) als zu wenig ‚kunstmäßig‘ abgelehnt, so findet doch schon ein deutliches Abrücken vom Manierismus statt, das durch das Wort über die peste d'affettazione bei Parmegianino und seinen Nachfahren gekennzeichnet wird. Das sonderlichste Beispiel werden wir später kennen lernen, es ist der von einem Modemaler und einem Theologen verfaßte Traktat des Pietro da Cortona und des P. Ottonelli. Die Florentiner Künstler schlagen einen anderen, volkstümlicheren Ton an; ist schon der Hofmaler, der Claudia Medici nach Innsbruck begleitete,

Lorenzo Lippi (1606—1664), Verfasser eines burlesken Heldengedichtes, des Malmantile riacquistato, einer Parodie des feierlichen regelmäßigen Epos, so sind die Satiren des Giovanni da S. Giovanni, in denen er verschiedene Kunstgenossen durch die Hechel zog, schwerlich in der galligen Juvenalsart eines Salvator Rosa gewesen. Nach den Auszügen bei Baldinucci zu urteilen, scheinen sie trotz der Anlehnung an ein damals viel Aufsehen machendes literarisches Vorbild, Boccalinis Ragguagli del Parnasso, viel mehr im Schwankton des Piovano Arlotto gewesen zu sein, dessen volksmäßige Gestalt der Künstler ja auch in seinem eigenen Werk mit so viel wesensverwandtem Anteil und Erfolg dargestellt hat. Noch weniger Gelehrsamkeit ist wie seit jeher in der ‚lombardischen‘ Malerbottega zu Hause. Die stark literarisch gerichtete Schriftstellerei eines Malers von Bassano vom Ende des 17. Jahrhunderts, Gio. B. Volpato (1633—1706) — natürlich nicht mit dem gleichnamigen berühmten Raffaelstecher zu verwechseln —, blieb größtenteils im Manuskript stecken; sie hat aber einen gewissen Zusammenhang mit der Gründung des ‚Collegio‘ der venezianischen Maler (an Stelle der alten zünftigen Scuola dei Depentori) durch Pietro Liberi (1682); es ist überaus kennzeichnend, wie spät dieses Akademiewesen in dem äußerst konservativen Venedig eindringt und wie es einem Allerweltsvirtuosen seine Aufnahme verdankt, der sich — sehr im Gegensatze zu der schlichten Weise der ältern — einen prunkvollen Palast am Canal grande erbauen läßt. Das endlose akademische Kunstgerede nach römischem, florentinischem, bolognesischem Muster hat hier auch niemals recht Wurzel gefaßt; es ist auch so bezeichnend wie möglich, daß die Venezianer Akademie erst 1755 durch Senatsbeschluß eröffnet wurde.

Das Künstlertum steht jedoch überhaupt in der theoretischen Literatur des italienischen Barocks auffallend zurück und sucht andererseits, wie wir gesehen haben, Anlehnung an gelehrte Kreise. Für dieses Hervortreten des gebildeten Laienstandes ist das noch in den Beginn des Seicento fallende Wirken eines Mannes, von dem schon wiederholt die Rede war, recht bezeichnend; es ist das der Sienese Giulio Mancini, der als Leibarzt Urbans VIII. in Rom

zu hohen Ehren kam und 1630 als Kanonikus von St. Peter starb. Er hat den glanzvollen Anbruch des römischen Barocks noch mit erlebt und konnte seinen künstlerischen und antiquarischen Neigungen an dieser einzigen Stätte ganz nachleben. Sein literarischer Nachlaß, der in einer beträchtlichen Anzahl von Abschriften in Rom, Siena, Venedig, Florenz, London erhalten ist, zeigt schon durch die starke Benützung, die er von ältern Kunsthistorikern Italiens erfuhr, welchen Wert man ihm beilegte; trotzdem ist er niemals zum Druck gelangt und auch die von dem frühverstorbenen Kallab sorgfältigst bearbeitete Ausgabe ist bis jetzt durch widriges Geschick hintangehalten worden. Von Mancinis historischen Werken, dem Viaggio per Roma und dem Ragguaglio delle cose di Siena, war früher die Rede, auch davon, wie stark die Aufmerksamkeit auf die mittelalterliche Kunst, die Mosaiken dort, die vorgiotteske Malerei hier sich geltend macht. Uns hat jetzt nur sein großer Doppeltraktat zu beschäftigen; er führt in seinem ersten Teil (Handschriften in Venedig und Florenz) den sehr bezeichnenden Titel: Considerazioni appartenenti alla pittura come diletto d'un gentilhuomo; in seinem zweiten (Barbarina in Rom usw.): Considerazioni intorno a quello che hanno scritto alcuni autori in materia della pittura. Dieser zweite Teil ist also wesentlich kritischer Art, setzt sich mit Lomazzo, aber auch namentlich mit Vasari auseinander, dessen historisches System einem sehr peinlichen Verhör unterzogen wird, wobei namentlich die chronologischen Grundlagen vom römischen und heimatlich sienesichen Material her eingehend auf ihre Haltbarkeit geprüft werden; Mancini gelangt z. B. dazu, Vasaris Giotto-Biographie ohne weiteres einen halben Roman zu nennen. Daß auf die eigene Zeit, namentlich die damals im Vordergrunde des Anteils stehende Künstlerfigur des Caravaggio und seiner Umgebung viele Streiflichter fallen, versteht sich von selbst. Mancini erscheint hier als einer der wichtigsten Zeugen, nicht nur für die historische, sondern auch die theoretische Einsicht.

Der erste Traktat Mancinis enthält neben einem sehr merkwürdigen Versuch, die Entwicklung der italienischen Kunst im großen als Stilgeschichte zu begreifen, und einer

ebenso merkwürdigen Darstellung der Richtungen des damaligen römischen Kunstlebens (Naturalisten, Manieristen, die Bolognesen und unabhängige Künstler) einen in vieler Hinsicht beachtenswerten Versuch der Einteilung der Kunstarten sowie andere in das Gebiet der Theorie fallende Erörterungen. Der anregendste Teil ist aber der so viel wir wissen älteste Versuch, die Grundsätze der Kennerschaft und Bilderkritik zu erfassen; die Bestimmung von Gemälden nach Technik, Zeit und Art ihrer Entstehung, nach Wert und Unwert, nach Original oder Kopie wird mit dem Ansehen eines Mannes, der darin Bescheid weiß, besprochen. In diesem Zusammenhange fallen dann merkwürdige Lichter auf den damals schon längst, namentlich in Rom seßhaften Kunsthandel; der Künstler als Antiquario (della Porta, in Venedig Boschini) ist damals schon eine stadtbekannte Figur. Auch die Aufstellung von Gemälden in Museen und Galerien kommt zur Sprache, die beste Art ihrer Erhaltung und Wiederherstellung; Mancinis Äußerungen fordern auch hier ihres Quellenwerts und des unmittelbar Erlebten halber, das aus ihnen spricht, volle Beachtung.

Ein Berufsgenosse Mancinis ist jener Arzt Francesco Scannelli aus Forlì, dessen Buch: Il Microcosmo della pittura (Cesena 1657), obwohl an sich nicht eben bedeutend, doch eine besondere Note in diese ganze Literatur bringt. Von seinem Versuch, eine kritische Übersicht der historischen Entwicklung der italienischen Malerei (in Buch II) zu geben, war schon früher flüchtig die Rede (Materialien VII, 90); der erste Teil sucht den Titel des Ganzen zu begründen, in dem die Malerei als ein lebendiger Körper aufgefaßt wird, dessen Teile von den Hauptkünstlern der drei großen Schulen (die auch im Titelkupfer erscheinen) dargestellt werden, also die Leber durch Raffael, das Herz durch Tizian, das Gehirn durch Correggio, die Zeugungsteile durch P. Veronese. Es ist ein nichts weniger als neuer Gedanke, wenn er auch dem Verfasser durch seine Berufstätigkeit nahegerückt wird, sondern im Grunde ein letzter Ausklang jenes spielenden Begriffswesens, das dem Manierismus des vorhergehenden Zeitabschnittes eigen gewesen war. Tatsächlich berichtet auch Baldinucci, daß der (um 1618 gestorbene) Nachfolger

und Landsmann des Gio. Bologna, Pietro Francavilla, ein Buch mit dem gleichen Titel verfaßt hat. Die Rangliste der Künstler bei Scannelli ist aber nicht ganz ohne Wert: der von Rom aus verkündete Raffaelkultus verbindet sich mit der hohen Schätzung der oberitalienischen Farbenkünstler; es ist ungefähr der Standpunkt der Bolognesen, in deren Dunstkreis ja das Buch überhaupt entstand. Michelangelo und Lionardo erscheinen nur als den wirklich Großen nahegerückt, nicht voll ebenbürtig; beachtenswert ist die andauernde hohe Schätzung des deutschen Meisters Dürer, der als unico maestro di naturalezza gepriesen wird. Von größter Bedeutung, obwohl nur mittelbar unserem Gebiet angehörig, sind die 1620 erschienenen Pensieri des Tassoni, deren letztes Buch ganz einem Thema gewidmet ist, das die französische Kunstlehre lang und breit aussprinnt und bei dieser noch besprochen werden wird.

Was das Seicento sonst noch auf ästhetisch-kritischem Gebiete hervorgebracht hat, ist weder viel noch bedeutend. Ein Traktat des Malteserritters Fra Francesco Bisagno, der zu Venedig 1642 gedruckt wurde, ist ein (etwas verspätetes) Zeugnis der entschiedenen Abkehr vom Manierismus und hat nur durch seine aus allerhand ältern Gewährsmännern zusammengetragenen technischen und sonstigen Notizen einigen Belang. An das Ende dieses Zeitraums fällt die Tätigkeit des Baldinucci, dessen kleine Schriften theoretischer Natur aber von seinen großen historischen Werken durchaus in den Schatten gestellt werden, übrigens auch die vorwiegende Neigung des Mannes wiederspiegeln, so der Dialog La Veglia, der eine Selbstverteidigung seiner ‚Notizie' darstellt und durch die darin entwickelten Grundsätze der Kritik schriftlicher Quellen bedeutend und lehrreich ist. Das Vocabolario Toscano, von der Crusca anerkannt, ist seine bedeutendste Leistung auf ästhetisch-technischem Gebiet und für seine Zeit endgültig. Wie Baldinucci das Jahrhundert schließt, so steht an seinem Beginn die Gestalt des einflußreichsten Poeten, der seiner Zeit den Stempel gibt und uns in seinen Beziehungen zur lebenden Kunst schon früher nahegetreten ist (Materialien VII): der Cavaliere Marino. Unter seinen Dicerie sacre (in Prosa) ist einer der Malerei

gewidmet, eine rednerische Stilübung, die mit ihren Kategorien des Disegno interno und esterno an die unmittelbar vorausgehende Zeit eines Zuccaro anknüpft. Merkwürdig ist eigentlich nur ihr ausgeprägter Kanzelton. Das bringt uns auf ein Thema, dessen Erörterung wir schon früher begonnen haben, die namentlich unter dem Einfluß des Tridentiner Konzils anhebende Literatur der Moralisten theologischer Richtung (s. Materialien VI, 97).

An der Spitze steht hier der große, als Kunstfreund und Sammler so hervorragende Kirchenfürst Mailands, der Kardinal Federigo Borromeo, S. Carlos Bruder und Nachfolger. Aber die Erwartungen, die man etwa an sein Buch De pictura sacra (1634 gedruckt) knüpfen sollte, werden einigermaßen enttäuscht; der Theolog verleugnet den Kunstfreund fast völlig und drängt ihn in strenger Selbstzucht zurück. Auch hier wird, wie zu erwarten, gegen die durch Nacktheit und sinnliche Formfreude anstößigen Bilder geeifert; die alte Harmlosigkeit ist unrettbar dahin und es beginnt jene Kasuistik der Übertugend, die noch im selben Jahrhundert Molière in einer unsterblichen Figur auf die Bretter gestellt hat. Wie nahe sie auch bei einem geistig und sittlich hochstehenden Manne gleich Borromeo an das Bedenkliche streifen konnte, lehrt seine Warnung, man möge Heilige nicht so nahe aneinander anordnen, ‚ut incommoda aliqua cogitatio subire inde animos possit!‘ Da kommt einem Grillparzers zorniger Aufschrei über einen fanatischen Katholiken (Speth) in Erinnerung, der an der Madonna della Sedia mäkelte: die Art, wie das Kind nach der Brust der Mutter greife, könne auf unreine Gedanken führen!

Auch in gewissem Sinn eine Enttäuschung bringt uns ein anderes Buch, das aber als eines der denkwürdigsten Geisteserzeugnisse dieser Zeit doch näheres Eingehen rechtfertigt. Ein seltsames Paar hat sich hier zusammengefunden, der Vertreter eines freilich überaus welt- und lebensklugen Ordens, der Jesuitenpater Ottonelli, und einer der berühmtesten Modemaler dieser Zeit, Pietro Berettini da Cortona. Ihr Trattato della Pittura e Scultura, uso ed abuso loro composto da un Teologo ed un Pittore, ist unter anagrammatischen Decknamen zu Florenz 1652 herausgekom-

men. Stünde es nicht eigens auf dem Titelblatt, so würde wohl niemand die Mitarbeit eines Künstlers vermuten, dessen Anteil ja auch wohl der eines Beraters gewesen sein wird. Der eigentliche Verfasser ist zweifellos der Theologe und das Sakristeigerüchlein ist hier stärker denn anderswo; daß ein Künstler wie Guercino sich in einem zustimmenden Schreiben bei dem Verfasser bedankt, besagt nichts weiter; gerade die leeren Höflichkeitsphrasen dieses Briefes zeigen, wie wenig er im Grunde damit anzufangen gewußt hat. Das Buch, ein echtes Erzeugnis kasuistischen Geistes, das übrigens die ältere Schrift des Kardinals Paleotti (Materialien VI, 104) ausgiebig benützt, ist vor allem schon dadurch merkwürdig, daß es zum erstenmal klar bewußt den Begriff der Kunstpolitik aufstellt. Von einem anderen Gedanken ausgehend, der übrigens letzten Endes auf einen viel größeren Denker, den hl. Thomas von Aquin, zurückführt, wird nämlich mit einer sehr merkwürdigen Wendung gesagt, die Kunst verliere durch die Darstellung unsittlicher oder ununanständiger Vorwürfe keineswegs ihre Eigenart als solche, als reine Kunst, die eben nur in der Darstellung beschlossen sei (si tanquam ars pura consideratur, finem non habet nisi imaginem rei). Wie aber schon Plato einen Grenzstein zwischen nützlicher und schädlicher Rhetorik aufgerichtet habe, so sei auch die Kunst nicht bloß ihrem Wesen, sondern vor allem ihren sozialen Wirkungen nach zu werten und habe sich diesen, d. i. eben der politica, durchaus unterzuordnen. Das gegenwärtige Leben, so wird weiter gefolgert, ist eben nicht rein und jeglicher Anstoß, der den Schwachen gegeben werden könnte, muß vermieden werden. Es ist anmerkenswert, daß Darstellungen freierer Art indessen für private Orte freigegeben werden; der Riß, der durch die nachtridentinische Zeit, im Gegensatz zur naiveren und lässigeren Vorzeit geht, wird hier offenbar und auch nicht beschönigt. Überhaupt ist der Standpunkt des Buches durchaus nicht so einseitig befangen, als man glauben möchte, und der weltkluge Jesuit und höfische Beichtvater weiß sich dem beratenden Modemaler, der ihm Beispiele aus älterer wie aus der eigenen Zeit liefert, trefflich anzubequemen. Es ist das Zeitalter der strotzenden

Palastmythologie, von Tizian an durch die Carracci bis zu Rubens, und man braucht nur an den Besitz des großen spanischen Kunstfreundes Philipp IV. im ernstesten Glaubenslande zu denken, um zu wissen, was das heißt; der oft recht bedenkliche Geschmack eines Rudolf II. war freilich auch seinen Zeitgenossen, die gelegentlich damit rechneten, kein Geheimnis. Wird nun auch ein Ausspruch des strengen Philipp III. angeführt, der sich als Feind nackter Bilder bekennt, wird auch Ferdinand III. beifällig erwähnt, der zahlreiche anstößige Bilder den Flammen überantwortet habe, wird endlich der Schatten des reuigen alten Ammanati beschworen, so findet doch z. B. ein Tintoretto Gnade. Der Münchener Maler Christoph Schwarz wird wegen seiner Wohlanständigkeit in solchen Dingen ausdrücklich gelobt, ein eben dahin zielendes Geschichtchen von dem Florentiner Commodi zu weiterer Erbauung vorgetragen und besonders ein Guido Reni wegen der Keuschheit seiner nackten Figuren gerühmt. Es ist der echte Beichtvaterstandpunkt des 17. Jahrhunderts, der vor dem Alkoven Halt macht; das Feigenblatt wird bereits nachdrücklich empfohlen, auch der gepriesenen Antike gegenüber, die in diesem Punkte keineswegs vorbildlich sei, übrigens auch schon zu diesem Auskunftsmittel gegriffen habe, und recht bezeichnend ist der Rat, etwa anstößige Bilder hinter einem Vorhang zur Verfügung der Kenner zu halten.

Im übrigen handelt es sich ja wesentlich um kirchliche Malerei und auch da hat die Kasuistik weiten Spielraum; immer ist die Fragestellung: Sündigt der Maler, wenn er dies oder jenes unterläßt? Und so wird es nicht befremden, wenn auch der Streitfall der Feiertagsarbeit aufs Tapet kommt. Die Sache hat wirklich realen und praktischen Hintergrund und es weht selbst in dieser freien Virtuosenzeit noch ein Lüftchen aus dem alten gebundenen Handwerksgeist herüber.

Aus Chantelous Aufzeichnungen erfährt man, daß selbst ein Bernini, als er in Paris an der Büste Ludwigs XIV. arbeitete, trotz des päpstlichen Breves, das er besaß, sich bemüßigt fühlte, den Curé seines Viertels um die Billigung der Feiertagsarbeit anzugehen. Freilich steckt auch viel zur

Schau getragene Beobachtung äußerer Kirchengerechtheit darin, die dieser Zeit ohnehin im Blute liegt. Daß die Fehler der Maler gegen die Geschichte und das ‚Kostüm‘ im weitesten Sinn — ein Thema, das wir schon von Gilio und Borghini her kennen — breit erörtert werden, ist nahezu selbstverständlich; selbst ein Raffael muß sich herben Tadel gefallen lassen, daß er an einem Orte wie den Stanzen den Heidengott Apollo eingeschmuggelt habe.

Eine andere überaus merkwürdige Urkunde solcher Geistesverfassung ist uns in einem Werk erhalten, das einen der berühmtesten Maler dieser Zeit zum Verfasser hat: in der III. Satire des Salvator Rosa, die seiner eigenen Kunst, der Malerei, gewidmet ist. Dieser moderne Gesinnungsgenosse des alten Juvenal verlangt vom Künstler eine Erudition, die dem gelehrten Zeitalter freilich ganz zu Gesichte steht. Selbst der Zeitgötze Raffael bekommt seinen Merks ab, hat er doch den Adam mit der eisernen ‚zappa‘ gemalt. Salvator Rosa ist ein echter Moralist, ohne die Beichtvaterschmiegsamkeit eines P. Ottonelli. Michelangelos Jüngstes Gericht erscheint auch hier als Gegenbeispiel, er nennt es grob eine Badestube (stufa) und findet begreiflich, daß Daniele da Volterra die schlimmsten Blößen mit ‚mutande‘ bedecken mußte. Er ärgert sich über die vielen mythologischen Liebesgeschichten oft anrüchigster Art, die die Paläste erfüllen; ein hämischer Seitenblick fällt auch auf das berühmte, hartnäckig dem Raffael zugeschriebene Bildnis der sog. Fornarina im Palazzo Barberini, denn das wird ja wohl gemeint sein mit der Bemerkung, die Maler schämten sich nicht, ihre ‚Druda‘ zu malen und ihr die Künstlersignatur breit auf den frechen Busen zu setzen. So ist es kein Wunder, wenn er vor Heiligenbildern, in denen Akte und schönes Weiberfleisch zur Schau gestellt werden, mit ihren süßlichen ‚smorfie‘ und gewaltsamen Verdrehungen (torniture orrende) deutlich, aber grob von Hurenwesen (puttanesismo) spricht. Das alles ist Karikatur, schwarzgallig bis zum Übermaß, aber scharfsichtig, die Malerei des Barocks im Vexierspiegel gesehen. Auch kehrt ein alter Concetto wieder, der uns schon öfter begegnete, die vermeintlich tiefere Religiosität der ältern Bilder: die neueren könnten unmöglich mehr Wunder

wirken, und vor ihnen sollte füglich gar keine Messe mehr gelesen werden. Und auch hier wird die Sonntagsheiligung nach bravem, altem Handwerksbrauch eingeschätzt und als warnendes Exempel, auf Vasaris Bericht hin, die Figur des ‚Atheisten' Perugino aufgestellt. Es ist wieder etwas wie ein Rücklauf zu mittelalterlicher Gefühlsweise hin sichtbar der uns seit dem Manierismus so oft begegnet, freilich auch der unheilbare innere Riß, an dem diese Enkel der Renaissance kranken.

Diese ganze Literatur, die von Gilios Dialog im Cinquecento eingeleitet wird, dauert noch bis in das aufgeklärte 18. Jahrhundert fort. Besonders Spanien führt sie mit besonderer Kraft weiter. Hier handelt es sich ja keineswegs um jenen trotz aller Kirchenreform doch immer recht läßlichen und liberalen Katholizismus Italiens oder auch, trotz der Glaubensverfolgungen, des deutschen Südens, sondern um jene ernste, strenge und aufrechte Sinnesweise, die der Heimat einer hl. Teresa oder eines Loyola so wohl entspricht, und noch in der modernsten spanischen Dramatik ihren Wiederhall hat, freilich nicht bei einem Kosmopoliten gleich Echegaray, wohl aber bei seinem früh verstummten, außerhalb der Heimat so gut wie unbekannt gebliebenen Zeitgenossen Tamayo y Baus (Lances de honor, 1866). Die königlichen Kunstmäzene Spaniens versammeln in ihren Palästen üppigste Mythologien der Italiener, aber im Werke des großen Hofmalers Philipps IV. befindet sich eine einzige nackte Venus italienischer Observanz. Velasquez' Lehrer und nachmaliger Schwiegervater Francisco Pacheco vertritt aber auch in seinem großen theoretischen Werke Arte de la pintura (Sevilla 1649) den strengsten Kirchenstandpunkt, und noch 1730 erschien in Madrid das spanische Hauptwerk dieser Art, Ayalas Pictor christianus, das einem italienischen Katholiken wie Cittadella noch immer so eindrucksvoll erschien, daß er es 1854 in seine Muttersprache übertrug.

Der letzte Nach- und Ausklang dieser ganzen Literatur kommt merkwürdigerweise aus dem protestantischen Lager des nach dem Westfälischen Frieden langsam sich wieder erhebenden Deutschlands. Es sind zwei Schriften, die ihre Sinnesart schon im Titel zur Schau tragen, Jüngers De inanibus picturis, Leipzig 1678, und Rohrs

Pictor errans in historia sacra, Leipzig 1679; sie finden übrigens bis ins 18. Jahrhundert hinein Nachfolge. Der Geist des Rationalismus und der beginnenden Aufklärung spricht aus diesen Büchern; deckt sich die Betonung der antiquarischen Richtigkeit, das Hervorheben der Fehler gegen das geschichtliche Kostüm mit den Bestrebungen der Südländer, so ist doch ein reformatorischer Zug anderer Art in ihnen zu spüren, der auch dort nicht fehlende, hier aber anders zu fassende Kampf gegen die Reste mittelalterlicher Legende und naiver Volkstümlichkeit, die im Sinn der neuen Lehre als Aberglauben und Götzendienerei gewertet werden. Im Hintergrunde steht die neu erwachende Geschichtskritik, an der freilich auch die Katholiken, vor allem die gelehrten Benediktiner von St. Maur und die Väter der Gesellschaft Jesu in Bollands Antwerpen bedeutendsten Anteil haben. Der Kampf um die in Nürnberg bewahrten Kleinodien des alten Reiches, das Bestreben, mit dem dichten Gestrüpp von Legende und frommem Trug, das um sie aufgewuchert war, aufzuräumen — an dem beide Lager, das konservative katholische wie das fortschrittlich gestimmte des Protestantismus lebhaften Anteil genommen haben — bildet eine merkwürdige Episode, die erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts zum Abschluß gekommen ist. Wenn aber in jener deutschen polemischen Literatur des 17. Jahrhunderts Fragen wie die nach der altherkömmlichen Darstellung des gehörnten Moses oder des Verstoßes gegen antike Tischsitten beim letzten Abendmahl aufgeworfen und verhandelt werden, obwohl dergleichen schon in der ältesten italienischen Literatur auftaucht, so bedeutet dies jetzt mehr wie jemals für das gelehrte Mittel, in dem die bildende Kunst aufwächst und von dem sie noch ganz anders als vorher, bis in die bescheidensten Sphären des Kunsthandwerks hinab beeinflußt wird.

— — —

Die eigentlich technische Literatur dieses Zeitraums läßt sich mit der des vorausgehenden in keiner Weise vergleichen. Zwar geht, wie nicht anders zu erwarten ist, namentlich auf dem Gebiete der Architekturlehre, im besondern der Zivilbaukunst, die Tätigkeit in unvermin-

dertem Maße fort, aber alle diese Lehrbücher (von Viola, Barca, Capra u. a.) werden durch die großen Systeme des Cinquecento, die sich unverminderten Ansehens und immer neuer Auflagen und Bearbeitungen erfreuen, gänzlich in den Schatten gestellt, dringen auch kaum über die Grenzen ihrer Heimat hinaus. Etwas anders steht es mit einem anderen Zweige dieser Literatur, der namentlich jetzt durch das immer üppiger sich entfaltende Gebilde der modernen Schau- und Opernbühne stärkste Beziehungen zur Architektur, aber auch zur Malerei und Plastik hat; es ist das die Literatur der Perspektiviker, die in ihrem alten Heimatlande Italien den unbestrittenen Primat weiter aufrechthält. Eingeleitet wird sie durch das schon früher erwähnte (Materialien VI, 83) höchst bedeutende Werk über die Reliefperspektive des großen Mathematikers Ubaldi (1600), bringt ein vielgelesenes und geschätztes Werk in den echten Geist des ‚barocken' Jahrhunderts verratenden ‚Paradossi' des Troili (1683) hervor und wird denkwürdig abgeschlossen durch die Perspectiva pictorum et architectorum des großen geistlichen Dekorationsmalers Andrea Pozzo aus Trient (seit 1693), der seine Kunst ja auch im Norden selbst, wo er 1709 gestorben ist, zu Ehre und Ansehen gebracht hat. Sein Werk, das Schlußergebnis aus der jahrhundertelangen Entwicklung namentlich seiner oberitalienischen Heimat ziehend und die letzte, nicht mehr zu übertreffende Virtuosität illusionistischer Deckenmalerei darstellend, ist auch sofort vom Auslande angeeignet worden; seine Wirkung erstreckt sich weit in das folgende Jahrhundert, und erst dem Klassizismus vom Ende desselben war es vorbehalten, es — so etwa durch den Mund eines seiner Wortführer wie des Francesco Milizia — als ‚Architettura alla rovescia' und wüstes Delirium ‚barocker' Phantasie zu brandmarken.

Äußerlich berührt sich mit der früher behandelten Literatur der Ausdruckskritiker und Moralisten ein Werk, das über die Fehler der Architekten, besonders in Bauführung und Bautechnik, handelt, aber auch wirkliche oder vermeintliche Verstöße gegen die Form in Betracht zieht. Es rührt von einem sienesischen Architekten, Teofilo Gallaccini († 1641) her und ist schon durch seine Widmung an den uns

bereits bekannten Landsmann des Verfassers, Giulio Mancini, sowie durch den Umstand merkwürdig, daß es erst im folgenden Jahrhundert zum Druck gelangte, und zwar in Venedig, wo der Anteil an solchen Fragen durch einen geistreichen Sonderling, den Abbé Lodoli, besonders angeregt worden war; worüber später.

Belloris Konferenz über die Idea befindet sich im Eingang seines großen Vitenwerks von 1672 (s. Materialien VII). Andrea Sacchis Lehrbrief (von 1610) in Pascolis Vite (1730) II, 77 ff. Über den Traktat des Monsignore Agucchi (zusammen mit Domenichino) vgl. Bellori, Vite (2. Ausgabe, S. 190), der den Eingang mitteilt, sowie die Bruchstücke bei Malvasia-Zanotti, Felsina Pittrice II, 162 u. ff. (vgl. deren Register); über Agucchi bei Tietze, A. Carraccis Galerie (Jahrbuch des Kaiserhauses XXVI, 90). Über den Traktat des Dr. Zamboni und Albanis vgl. die Angaben Malvasias (der die Fragmente besaß): Felsina Pittrice (2. Ausgabe Zanottis, II, 163 f.) sowie Auszüge bei Baldinucci, Notizie, Sec. IV Dec. III, P. 3 (Mailänder Ausgabe X, 380 f.). Von dem Traktat eines späteren Bolognesen, Monsignore Cambi, der mit dem Maler Savonanzi zusammen arbeitete, vgl. Malvasia-Zanotti a. a. O. I, 230. Über die Malersatiren des Giovanni da S. Giovanni (nach seinem Tod 1636 verbrannt): Baldinucci, Sec. V, Dec. II, P. 1 (Mailänder Ausgabe XI, 182, mit Auszügen). Volpato, G. B., Il vagante corriere ai curiosi che si dilettano di pittura ed ai giovani studiosi annunzio fortunato, Vicenza 1685, ist nur der Index eines nicht veröffentlichten Werkes; vgl. über die Handschriften Cicognara, Catalogo I, n. 238, auch Lanzi, Storia pittorica III, 234, sowie Fiorillos Nachweise, Geschichte der zeichn. Künste I, 118. Aus seinen sieben Dialoghi sopra la pittura hat Verci, Pittori Bassanesi 61 ff. namentlich autobiographische Bruchstücke mitgeteilt. (Der Dialog Modo del tener nel dipingere, der in Mrs. Merrifields Original Treatises II, 721—755 abgedruckt ist, rührt aber von dem Stecher gleichen Namens her.)

Die Schriften des Giulio Mancini († 1630) sind in den Bibliotheken von Venedig, Bologna, Florenz, Siena, Neapel, Rom, London erhalten. Sie haben die Aufmerksamkeit älterer wie neuerer Forscher auf sich gezogen und sind schon in alten Tagen vielfach benützt worden; vgl. den Brief des P. Della Valle an Tiraboschi (1781) bei Campori, Lettere artistiche 241. Vor allem haben ihn seine Landsleute frühe exzerpiert: Ugurgieri, Pompe Sanesi, Siena 1649, I, 537; Gigli, Diario Sanese, Lucca 1723, 243; Della Valle, Lettere Sanesi I, 26 u. ö. Über ihn Erythraeus, Pinacotheca altera imaginum etc., Coloniae Ubiorum 1645, 24. Tiraboschi, Letteratura Italiana, Mailänder Ausgabe 1835, IV, 479. Comolli, Bibliografia ragionata I, 2, 112. Auszüge bei J. Morelli, Codici manuscritti della Biblioteca Naniana, Venedig 1776. Gualandi, Memorie originali S. II, 55—77 (vgl. S. III, 156). In neuerer Zeit haben Janitschek (Repert. f. Kw. II, 26) sowie Müntz, Sources d'archéologie chrétienne (Mélanges d'archéologie 1888, t. VIII) auf ihn hingewiesen; eingehender, aber keineswegs erschöpfend sind die Nachrichten, die Th. Schreiber in den A. Springer gewidmeten Gesammelten Studien zur Kunstgeschichte, Leipzig 1885, S. 103—110, gegeben hat. Mein jung verstorbener Mitarbeiter und Freund W. Kallab hatte als Frucht seiner römischen Stipendiatenjahre eine fast druckfertige Ausgabe (und Übersetzung) Mancinis heimgebracht, war aber dann durch andere Arbeiten, besonders sein großes Vasariwerk, davon abgelenkt worden; der Tod hatte dann seine Ernte auch auf diesem Felde vereitelt. Das Schicksal des hinterlassenen Manuskripts, um das wir Freunde uns annahmen, ist auch recht betrüblich; nachdem ein paar jüngere Gelehrte, die die Sorge dafür übernommen hatten, voran der treffliche W. Köhler, durch Berufsarbeiten anderer Art von der Herausgabe abgehalten worden waren, schien es endlich in den Händen eines so kenntnisreichen und tüchtigen Mannes wie H. Sobotka in den sicheren Hafen einzulaufen, als diesen, eines der letzten Opfer des grauenhaften Weltkrieges, das tückische Schicksal an der Piavefront dahinraffte! Doch besteht jetzt die Hoffnung auf baldige Veröffentlichung durch einen jüngern

Gelehrten. — Scannelli, Fr. da Forlì, Il Microcosmo della Pittura ovvero Trattato diviso in due libri, nel primo spettante alle Theorica si discorre delle grandezze d'essa Pittura, delle parti principali, de' veri primi, e più degni Maestri, e delle tre maggiori Scuole de' Moderni, dandosi parimente a conoscere con autorevoli ragioni varie mancanze de gli Scrittori della Professione, nel secondo che in ordine al primo dimostra la pratica, s'additano l'opere diverse più famose, ed eccellenti, le quali hora vivono alla vista de' virtuosi, come ornamento particolare dell'Italia, Cesena 1657. Von Pietro Francavilla berichtet Baldinucci S. IV, Dec. II, P. 2 (VI, 371): Compose un libro intitolato il Microcosmo, in cui volle fabricare la fabbrica dell'uomo, le varie nature del medesimo assegnandovi varie cause e ragioni, prese dalla generazione, temperamento e simili. Questo libro accompagnò egli con belle figure disegnate di sua mano e con altri due pur composti da lui (toccanti materie di geometria e cosmografia, tutti se gli portò in Francia, con animo di dargli alle stampe, se poi l'effettuasse o no, non è venuto a nostra notizia. Alessandro Tassonis Varietà de' pensieri war schon Modena 1612 gedruckt worden; das X. Buch, das den ‚Paragone degli ingegni antichi e moderni' enthält, erscheint erst in der Ausgabe von 1620 und ist auch in Laurenti-Gasparonis Piacevole Raccolta di opuscoli sopra l'argomento d'arti belle, Rom 1844, I, 18—42, enthalten; vgl. D'Ancona-Bacci, Manuale III, 349 ff.

Bisagno, Fra D. Francesco, Cav. di Malta, Trattato della Pittura fondato nell'autorità di molti eccellenti in questa Professione, fatto a comune beneficio de' Virtuosi, Venedig 1642; vgl. auch Berger, Beiträge IV, 60. Gigli, La Pittura trionfante scritta in IV capitoli (mit Radierungen von Fialetti), Venedig 1615 (das Gedicht läuft auf eine Verherrlichung des A. Schiavone hinaus). Moroni, G. B., Le Pompe della Scultura, Ferrara 1640, in 12°, in Orlandis Abcdario erwähnt, ist mir unbekannt geblieben. Noch ganz in das 17. Jahrhundert gehört das Buch eines Schülers des Volterrano, Antonio Franchi, La Teorica della Pittura ovvero Trattato delle materie più necessarie per apprendere con fondamento quell'arte, obwohl es erst Lucca

1739 durch Giuseppe Rigacci (mit Vorbericht über das Leben des Autors) herausgegeben wurde. Es ist wesentlich technischer Natur, als Anleitung für den jungen Maler gedacht. Einer Biographie des Künstlers, von Seb. Ben. Bartolozzi, Florenz 1754 erschienen, wurde schon in Heft VIII gedacht.

Fil. Baldinucci, Lettera al Marchese Capponi nella quale risponde ad alcuni quesiti in materia di pittura, Florenz 1687 (mit dem Brief des Ammanati auch Florenz 1787). Lezione nell' Academia della Crusca intorno alli pittori greci e latini (1691), Florenz 1692. La Veglia o dialogo di Sincero Veri, in cui si disputano e sciolgono varie difficultà pittoriche, Florenz 1690. Lettera sopra i pittori più celebri del secolo XVI in Goris Symbolae litterariae vol. X (Rom 1751). Alle diese Werkchen sind (zusammen mit Bocchis Ragionamento über Donatellos St. Georg) gesammelt in der Raccolta di alcuni opuscoli sopra varie materie di pittura, scultura e architettura Baldinuccis, Florenz 1765; ferner Baldinucci, Lettera . . . int. al modo di dar proporzione alle figure in pittura e scultura . . ., zuerst herausgegeben von Poggiali, Livorno 1802. Ferner ein Brief des Baldinucci an den großherzoglichen Bevollmächtigten Antinori mit zwölf Gutachten in künstlerischen Angelegenheiten (1685) bei Gualandi, Lett. pitt. III, 249 f. Baldinucci, Vocabolario Toscano dell'arte di disegno, nel quale si esplicano i proprj termini e voci non solo della pittura, scultura ed architettura ma ancora di altre arti a quella subordinate e che abbiano per fondamento il disegno, con la notizia de' nomi e qualità delle gioje, metalli e pietre dure, Florenz 1681 (Crusca); weitere Ausgaben Florenz 1806, Mailand 1809; vgl. Comolli, Bibliografia I, 1, 103 und 261.

Marino, il Cav., Dicerie sacre sulla Pittura, la Musica, e il Cielo, Turin 1614, Venedig 1615. Über Marinos Adone und seine Beziehungen zur bildenden Kunst s. Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie I, 204 u. 311, ferner Moschetti, Dell'influsso del Marino su N. Poussin, Rom 1913, sowie den Exkurs bei Grautoff, N. Poussin, Berlin 1914, I, 349, der aber die Sache nur obenhin streift und auch die eben angeführte Literatur übersieht.

Borromeo, Fed., De pictura sacra libri duo. Accedit eiusdem Musaeum, 1. Ausgabe o. O. u. J. (und Mailand 1634); auch in Goris Symbolae litterariae, Dec. II, vol. VII (Rom 1754). (Ottonelli, Gio. Dom. S. J. und Pietro da Cortona), Trattato della Pittura e Scultura, uso ed abuso loro, composto da un Theologo e da un Pittore, per offerirlo ai Sigg. Accademici del Disegno di Firenze ecc. (unter dem Anagramm Odomenigio Lelonotti da Fanano und Britio Prenetteri), Florenz 1652; Auszug (mit Guercinos Begleitschreiben) in Guhl-Rosenbergs Künstlerbriefen II, 106. Rosa, Salvatore, Satire, 1. Ausgabe mit dem fingierten Druckort Amsterdam (etwa 1664), mit Noten von Ant. M. Salvini, Londra (d. i. Livorno) 1770 u. ö.; von Carducci, Florenz, Barbera 1860; Neuausgabe Poesie e Lettere edite ed inedite precedute dalla Vita dell'Autore p. c. di C. A. Cesareo, Neapel 1892, 2 Bände; vgl. Croce im Giornale storico di letteratura Italiana XXI, 127. Die Satire über die Malerei erschien separat, mit Noten, als Erstlingsarbeit D. Fiorillos, Göttingen 1785 und wurde in Murrs Journal, Bd. XIV plagiiert (s. Fiorillo, Geschichte der zeichn. Künste in Italien I, 362). Ozzola, Vita ed opere di S. Rosa pittore, poeta, incisore, Straßburg 1908 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes H. 60). Rosignoli, La pittura in giudicio ovvero il bene delle oneste pitture ed il male delle oscene, Mailand 1697.

Ayala, Juan Interian de, Pictor christianus eruditus sive de erroribus qui passim committuntur circa pingendas atque effingendas sacras imagines, Madrid 1730; spanisch von Duran y de Bastéro, Madrid 1782, 2 Bände; italienisch: Istruzioni al pittore cristiano von Luigi Nap. Cittadella con note storiche ed artistiche del medesimo, Ferrara 1854. Das Thema wird in Spanien zuletzt noch behandelt von dem Marqués de Ureña, Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y musica del templo: contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigorosa y de la crítica facultativa, Madrid 1785; vgl. Menendez, Historia IV, 326. Daillé, Jean, De imaginibus libri IV, Leyden 1642. J. F. Jünger, De inanibus picturis, Leipzig 1678. M. Ph. Rohr, Pictor errans in historia

sacra, Leipzig 1679. Mueller, Peter, De Pictura sive praecognita pictura, de excellentia artis pictoriae, de privilegiis tam Picturae quam Pictorum, de abusu Picturae et poena Pictorum, Jena 1692. Pelletier, Remarques sur les erreurs des peintres etc. in den Mémoires de Trévoux 1704—1705; deutsch: Kritische Anmerkungen über die Fehler der Maler etc., Leipzig 1772. Über diese ganze Literatur ist Pipers Monumentale Theologie 704 ff. nachzuschlagen.

Barca, Pietro Ant., Ingegnere Milanese, Avvertimenti e regole circa l'Architettura civile, Scultura, Pittura, Prospettiva e Architettura militare (mit Proportions- und Perspektivtafeln), Mailand 1620. Viola, Zanini Gioseffe, Pittore Padovano e Architetto, Della architettura libri due, Padua 1629 (mit einer Abhandlung über das Kaminkehren, von Minorelli, bekanntlich bis zum heutigen Tage auch bei uns eine Domäne der Italiener!), Padua 1677 und 1698. Branca, Gio., Architetto di S. Casa ecc., Manuale d'architettura cioè breve e risoluta pratica in sei libri, Ascoli 1629, Rom 1718 u. ö., Modena 1789. Osio, Carlo Ces., Architettura civile dimostrativamente proportionata et accresciata ecc., Mailand 1641, 1661, 1686. Capra, Aless., La nuova Architettura famigliare ecc., Bologna 1678 u. ö. Amichevoli, Costanzo, Architettura civile ridotta a metodo facile e breve, Turin 1675. Carini, Motta Fabricio, Trattato sopra la struttura de' teatri e scene, che a' nostri giorni si costumano, Guastalla 1676. Über diese ganze Literatur sind die ausführlichen Angaben in Comollis Bibliografia IV, 1 ff. (Istituzioni) zu vergleichen.

Gallaccini, Teofilo († 1641), Trattato sopra gli errori degli architetti, Venedig 1767, fol.; dazu des venezianischen Vedutenstechers Antonio Visentini Osservazioni di A. V. architetto Veneto, che servono di continuazione al trattato del Gallaccini, Venedig 1772, in fol., mit Kupfern. Über Gallaccini vgl. Della Valle, Lettere Sanesi I, 27 und II, 459 f., wo auch ein ausführlicher Auszug des Werkes mitgeteilt ist.

Eine handschriftliche Perspektivlehre des Cardi-Cigoli in der großherzoglichen Bibliothek zu Florenz erwähnt Cinelli in der Neuausgabe von Bocchis Bellezze

579. Colombina, Gasp. Padovano, Discorso distinto in IV capitoli, nel primo de' quali si discorre del Disegno, e modi di esercitarsi in esso, nel II^{do} della Pittura, qual deve essere il buono Pittore; nel III° de' modi di colorire, e sue distinzioni; nel IV° con quali lineamenti il disegnatore e con quali colori il pittore dee spiegare gli affetti ecc., Padua 1623. Von demselben Verfasser, der Maler und Kunsthändler in Padua war (vgl. Ridolfi, Maraviglie I, 285, 203, II, 207) erwähnt Comolli, Bibliografia III, 61, ein unter dem Decknamen Fil. Esegrenio erschienenes Werk: Li primi elementi della simetria ecc., Padua, bei Gio. Termini, o. J. Accolti, Pietro Gentiluomo Fior., Lo inganno degli occhi, prospettiva pratica, trattato in acconcio della pittura, Florenz 1625; vgl. Comolli III, 161. Troili, Giulio, da Spilamberto, detto Paradosso, Paradossi per pratticare la prospettiva senza saperla, Bologna 1672; Comolli III, 171. Über andere Perspektivlehrer des 17. Jahrhunderts, besonders auch den sehr geschätzten Theatinerpater Matteo Zaccolini aus Cesena († 1630 in Rom) vgl. außer Baglione, Vite 317, Lanzi, Storia pittorica II, 207. Pozzo, P. Andrea, S. J. (Puteus), Perspectiva Pictorum et Architectorum, 1. Ausgabe lateinisch und italienisch, Kaiser Leopold I. gewidmet, mit 220 prächtigen von Franceschini gestochenen Tafeln, in fol., Rom 1693—1702, 2 Bände; angehängt ist eine Breve Istruttione per dipingere a fresco; weitere Ausgaben Rom 1700, 1717, 1723, 1737, 1764, 1793; lateinisch und deutsch Augsburg 1706 und 1719; lateinisch und englisch Rom 1700 und London 1707. Die ungemeine Beliebtheit des Werkes zeigt auch eine neugriechische Übersetzung in einem Sammelband des Panagiota Doxaras der alten Biblioteca Naniana in Venedig (der außerdem Übersetzungen des L. B. Alberti und Leonardo enthielt), zitiert nach Mingarelli, Graeci Codices, Bologna 1784, bei Fiorillo, Geschichte der zeichn. Künste in Italien I, 301. Ein Flugblatt Pozzos, Copia d'una lettera diretta al Principe Ant. Flor di Liechtenstein . . . circa alli significativi della volta da lui dipinta nel tempio di S. Ignazio in Roma, Rom, bei Komarek 1694, ist wieder abgedruckt bei Tietze, A. Pozzo und die Fürsten Liechtenstein, Festschrift des Vereins für Landeskunde von Nieder-

österreich, Wien 1914; vgl. auch Tietze, Programme und Entwürfe zu den großen österreichischen Barockfresken, Jahrbuch des Kaiserhauses XXX. Über Pozzo: Ilg in den Mitteilungen des Wiener Altertumsvereins XXIII, 21; ferner über Pozzo als Bühnenpraktiker (mit Angabe weiterer Literatur) Zucker, Zur Kunstgeschichte des klassizistischen Bühnenbildes, Monatshefte für Kunstw. X, 1917, 65 f.

II. Die Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts in Frankreich.

Dieses Land, das im 17. Jahrhundert den zweiten Aufstieg seiner Kultur und seines Einflusses erlebt, im Siècle Louis XIV. gipfelnd, hat auch in dieser selben Zeit die Führung der Kunsttheorie an sich genommen. Nicht daß es sich eigentlich um neue Gedanken handelte; dieses Volk, dessen Eitelkeit jederzeit noch größer war als seine Begabung, das keinen einzigen wahrhaft schöpferischen Großen hervorgebracht hat, der denen der übrigen Kulturvölker ebenbürtig wäre, hat die Aufgabe erhalten, sich fremde Gedanken rasch anzueignen, sie in die glücklichste, freilich auch oft starrste Formel zu bringen und eine Werbearbeit sondergleichen zu entfalten. Die Worte, die Francesco de Sanctis von der großen philosophischen Vorbereitung der Weltrevolution in England und Deutschland gebraucht, lassen sich auch auf unser Thema anwenden: ‚Frankreich war die große Übersetzerin (volgarizzatrice) der Ideen, die das vorhergehende Jahrhundert ausgearbeitet hatte, es gab nicht die Darlegung selbst, sondern das Nachwort, nicht die Untersuchung, sondern die Formel, nicht die Durchdringung des Gedankens, sondern seine Anwendung, die in ihren Grundsätzen schon gefestigte und zum Katechismus gewordene Lehre, in einer schriftgemäßen und allgemein verständlichen Form, die ihre Propaganda unwiderstehlich machte.‘ Das gilt Wort für Wort von der Kunstlehre. In diesem besonderen Falle waren es die Gedanken des alten Ursprungs- und Heimatlandes allen Nachdenkens über bildende Kunst, Italiens, gerade erst im florentinisch-römischen Umkreis der ersten Hälfte des Seicento zur endgültigen Durchbildung gelangt, um die es sich handelte, genau so wie

Frankreich die Lehren der italienischen Poetik sich zu eigen gemacht und namentlich in seinem Theater in die Tat umgesetzt hat. Es spielte diese Vermittlerrolle schon einmal, zu Ende seines ‚gotischen‘ Mittelalters, seiner eigensten und höchsten Schöpfung, als es die Raumkunst italienischer Prägung für sich selbst und das übrige Abendland aufnahm.

Der Boden war wohl vorbereitet. Mit der Triebkraft, die diesen beweglichen Stamm der Gallofranken von jeher auszeichnet, hatte er schon in den Tagen Franz I. mit seiner eigenen und echten ‚gotischen‘ und ‚gauloisen‘ Vergangenheit so rasch und gründlich gebrochen wie kein anderes Volk; in seiner Mitte starb Leonardo wie später Serlio, das künstlerisch geringere Talent eines Primaticcio brachte nicht nur die ersten Antiken als schulmäßiges Vorbild, sondern noch viel mehr jenen in seiner Zierlichkeit und Glätte französischem Wesen so zusagenden Stil des Frühmanierismus, mit dem die einheimische Kunst, die sich ihm innerlich entgegenentwickelt hatte, vollkommen und auf merkwürdig lange Zeit durchtränkt wurde. Die Übersetzertätigkeit hatte früh begonnen, vor allem die eines Jean Martin; die großen Architekturlehrer Italiens, voran Vitruv und dann Alberti, Serlio, der seine Werke ja auf französischem Boden heraus und zu Ende brachte, Palladio, Vignola, fanden rasche und willige Aufnahme; der Renaissancetraum der Hypnerotomachia wurde ebenso wie der strengere L. B. Alberti leidenschaftlich angeeignet und die Bestrebungen der Perspektiviker finden jenen merkwürdigen frühen Widerhall in dem Buch des Pélerin Le Viateur, das uns freilich noch viele Rätsel aufgibt. Im 17. Jahrhundert folgt dann noch die Aneignung des als unfehlbar betrachteten Lehrers Lomazzo durch den Malerpoeten von Toulouse, Hilaire Pader. Alles das fördert den Wahn dieser keltischen Barbaren, eine ‚lateinische‘ Nation zu sein, weil sie die Lagersprache der Legionen kauderwelschend nachahmten, in einer Art, die noch den Misogallo Alfieri mit Hohn und Ingrimm erfüllte, in ihrem Bezwinger Cäsar den Ahnherrn zu sehen, sich den Glanz römischen Weltimperiums mit der unersättlichen Ruhmbegierde, die ihnen im Blute steckt, anzueignen und darüber ihre ruhmvollere Volksvergangenheit selbst zu vergessen, gerade wie sie längst Na-

men und Überlieferung des großen Frankenreiches angenommen und den germanischen Volkskönig als Charlemagne unbekümmert zu dem Ihren gemacht hatten.

Es läßt sich nahezu die Geburtsstunde dieser Kunstlehre französischen Gepräges bestimmen; ihre Pflanzschule ist jene so überaus bezeichnende Schöpfung des ‚grand Colbert', die französische Akademie in Rom, als förmliche Anerkennung des klassizistischen Gedankens durch die übrige Welt merkwürdig und vorbildlich (1665), ihrerseits mit der Pariser Akademie, gegründet im Schicksalsjahr 1648, ebenso zusammenhängend wie diese mit Richelieus Académie française, deren Vorbild wieder italienisches Akademiewesen, vor allem die berühmte Florentiner Crusca gewesen ist. Als ihr eigentlicher Ahnherr erscheint aber jener französische Maler, dem Rom zur Heimat wurde, Nicolas Poussin. Schon 1624 war er dorthin gezogen; dort hat er auch sein ganzes ferneres Leben, mit Ausnahme eines nicht langen Aufenthaltes in Paris (1641—1642), bis zu seinem 1665 erfolgten Tode verbracht. Er fand sich sogleich im Mittelpunkte aller der theoretischen Bestrebungen, die Italien bis dahin gezeitigt hatte. Die Messungen, die er an antiken Denkmälern zusammen mit seinem Genossen, dem gleichfalls zu hoher Geltung gelangten Flamänder Du Quesnoy vornahm, führen ihn zuerst in sie ein. Der berühmteste italienische Dichter jener Zeit, der kunstverständige G. B. Marino, hatte ihn ja nach Italien gezogen, und im Verkehr mit Kunstsammlern wie Cassiano del Pozzo, mit Gelehrten wie Bellori hat sich seine ernste und tüchtige Normannennatur alles angeeignet, was sie ihrer Anlage nach bedurfte. Sandrart, der mit ihm in Rom traulichen Verkehr pflog, schildert seine geistige Umwelt noch vor seiner Pariser Reise sehr anschaulich; sein Haus war namentlich für seine Landsleute ein Ziel ihrer Pilgerschaft. Mit ihm stehen in Verbindung die beiden Brüder Fréart: der Herr von Chantelou, später jener Ehrenbegleiter Berninis, dem wir die schon erwähnten merkwürdigen Tagebuchaufzeichnungen verdanken, und der Sieur de Chambray, der als erster Übersetzer Lionardos (Poussin hat selbst Zeichnungen zu dem Werk geliefert) wie Palladios und auch als Kunstschriftsteller sich einen Namen gemacht hat; seine Idée de

la parfaite peinture von 1662 ist Poussin selbst gewidmet. Welches Ansehen dieser als Haupt der nationalen Bestrebungen auf theoretischem Gebiet genoß, zeigen noch viele Einzelheiten; Hilaire Pader, der Lomazzo-Übersetzer, widmet ihm einen Abdruck seiner Peinture parlante, einer Allegorie ganz im italienischen Geschmacke; zu dem durch seine technischen Traktate sehr bekannt gewordenen Stecher Abraham Bosse, der eine Zeitlang Perspektivlehrer an der Pariser Akademie war, hat er Beziehungen. Auch der spätere Akademielehrer Monnier war noch bei Poussin in Rom gewesen; er ist als der erste, der auf französischer Erde eine Gesamtdarstellung der Geschichte der Kunst versuchte, nicht ohne Wichtigkeit. Vollkommen in den Mittelpunkt der Akademie rückt der Meister, als Le Brun, Schüler des ersten römischen Pfadfinders der Franzosen, Simon Vouets, ihn während seiner zwanzigjährigen Diktatur als Wegweiser und Vorbild aufstellt. Poussin war, wie seine zahlreichen Briefe beweisen, eine lehrhaft und nachdenklich angelegte Natur; er hat selbst daran gedacht, seine Gedanken in einem literarischen Werk niederzulegen, als Ergebnis sicherer Altersweisheit, ist aber nicht mehr dazu gelangt. Wohl aber hatten sich, wie schon einmal erwähnt worden ist, Entwürfe dazu (in der Bibliothek des Kardinals Massimi) erhalten und Bellori hat seiner Lebensbeschreibung des Künstlers ein bedeutendes Bruchstück daraus eingefügt. Der Peintre-philosophe bedient sich einer ganz schulmäßigen, aristotelischen Kunstsprache; recht bezeichnend ist die ausdrückliche Berufung auf Castelvetros Poetik, die ja das Grundbuch französischer Kunsttheorie war; beschlossen wird das Ganze von genauen Messungen der antiken Antinousstatue. Etwas neues über das hinaus, was die ältere und gleichzeitige Theorie Italiens geleistet hatte, ist aber nicht zu bemerken.

Was Poussin selbst nicht zustande gebracht hatte, das besorgten andere, die in seine Fußtapfen zu treten bemüht waren. In gedrängtester Form hat Charles Alphonse Du Fresnoy die Grundzüge der römischen Theorie seinem Vaterlande mundgerecht gemacht, in seinem auf römischem Boden selbst entstandenen und unablässig fünfundzwanzig Jahre hindurch gefeilten lateinischen Gedicht De pictura, das

sein Freund Mignard ,le Romain' zum Druck befördert hat (1667). Es hat sich bis tief in das 18., selbst noch das 19. Jahrhundert hinein ungemeinen Ansehens erfreut. Lessings bekannter Gegner, der Leipziger Professor C. A. Klotz, hat es 1770 neu herausgegeben; es gibt zahlreiche, noch bis in das 17. Jahrhundert zurückreichende Übersetzungen in alle Sprachen, von denen die englische Drydens (1695) und die spätere von Mason (1783) besonders merkwürdig sind, weil niemand geringerer als Sir Joshua Reynolds die Anmerkungen dazu beigesteuert hat. Ja noch 1824 erschien eine neue französische Ausgabe. Wirklich ist es das eingänglichste und knappste Kompendium, dürftig im Inhalt, aber klar und faßlich in der Form; das erklärt seine Beliebtheit.

Der Schatten Poussins schwebte aber fortan über der Pariser Akademie; durch Le Bruns Ansehen insbesondere wird er zum Schutzpatron der französischen Kunst römischer Richtung. In Vorträgen, die deren Mitglieder nach bewährtem italienischem Muster halten und die ihr Historiograph Félibien gesammelt hat — eines der wichtigsten Beweisstücke zur französischen Geistesverfassung dieser Zeit — steht er überall im Hintergrunde. An seinen Werken werden die Grundsätze aller ,wahren' Kunst erläutert; es ist höchst merkwürdig, wie namentlich in Le Bruns Reden, der selbst den Farben Poussins mystischen Sinn unterschiebt, eine ganz mittelalterlich-scholastisch anmutende Esoterik durchbricht, wie denn überhaupt die ,conférences' der Herren Akademiker manchmal stark an die Kasuistik von Kanzelrednern erinnern, was sicher nicht allein auf Félibiens Rechnung zu setzen ist. Neue Gedanken wird man auch hier schwerlich entdecken können, obwohl der Geschichtschreiber der französischen Kunstlehre dieser Zeit, Fontaine, sich redlichst bemüht, Poussin als den Leitstern der ganzen Richtung, als selbständigen Denker zu erweisen. Es sind überall die schon etwas abgestandenen Gemeinplätze der florentinisch-römischen Schule: der ,Dessin', Roms vielgepriesener Disegno als das Hauptstück, dem gegenüber einem Le Brun — wie dies auch Du Fresnoy und noch am Schlusse des Jahrhunderts Testelin in seinem knappen Regelbuch (1680) verfechten — das Kolorit als Nebensache, als sinnlich reizendes (und darum

ästhetisch verdächtiges) Anhängsel erscheint. Daneben die ‚expression‘; Le Brun hat dem Gegenstande ein eignes Werk gewidmet, dem man freilich schon sehr bald recht weitgehende Anleihen bei berühmten Gelehrten, die den Gegenstand behandelt hatten, Descartes und De Chambre, nachwies, und das überdies von dem ältern, vielgelesenen Werke des Italieners Porta über die Physiognomik deutlich abhängig ist. Eines entspringt aber französischer Sonderart und stellt Wesen wie Einfluß dieses Landes ins hellste Licht; das ist die große Geschicklichkeit, diese recht trockenen und häufig abstrusen Materien mundgerecht und angenehm zu machen. Innerlich wie äußerlich herrscht das echt französische Streben nach ‚Clarté‘ und ‚Bienséance‘; die Lehre vom Schicklichen, vom Decorum, konnte in keinem andern Lande auf stärkern Widerhall und ausgiebigere Verbreitung rechnen als gerade hier; man erinnert sich, wie ein feiner Publizist gleich Karl Hillebrandt diese Seite des französischen Volkswesens beleuchtet hat.

Aber während Le Brun noch als fast unumschränkter Herrscher das Szepter der Akademie führte, hatte sich der Geist des Widerspruchs und der Auflehnung erhoben. Der große jansenistische Maler Philippe de Champagne war schon kräftig für das verfehmte ‚Kolorit‘ eingetreten und hatte sogar gewagt, die starken Anleihen bei der Antike zu tadeln, die in dem Werk des Volks- und Schulhelden Poussin nur zu deutlich in die Augen fielen. Le Brun errang noch einmal einen Pyrrhussieg; der Streit der Poussinisten und Rubenisten entbrannte, und mit Le Bruns Gegner und Nachfolger Mignard obsiegte endlich die Sache der Farbe, der Venezianer und des großen Vlaemen, dessen Name zum Heerruf der Partei geworden war. Freilich hatte der getreue Schildknappe Le Bruns, der offizielle Sekretär der Akademie, Félibien, schon ein merkwürdiges Verständnis für Rubens, ja selbst für Rembrandt und Caravaggio an den Tag gelegt, aber die Meister, die allzusehr gegen den ‚grand goût‘ und das ‚beau idéal‘ — es sind echt französische Prägungen italienischer Werte — sündigen, wies er doch aus dem Tempel der Kunst, nicht nur einen Velazquez, sondern vor allem die Bauern- und Schenkenbilder eines Teniers und seiner eignen merk-

würdigen, fast alleinstehenden Landsleute, der Le Nain, was freilich nicht hinderte, daß dergleichen in immer mehr sich steigerndem Maße von den Sammlern begehrt wurde.

Inzwischen war aber noch ein anderer Streit entbrannt, der viel größere Kreise zog, die berüchtigte Querelle des Anciens et Modernes, die schon damals ihren poetischen Geschichtschreiber, Callières, gefunden hat. Wenn Apoll bei ihm zum Schluß das Urteil fällt, so ist es schwer, hier den Einfluß eines viel ältern kritischen Werkes italienischer Herkunft zu verkennen, das zu bedeutendem Ansehen gelangte, des Trajano Boccalini Ragguagli di Parnasso (1610), eines der Pfadfinder moderner literarischer Kritik. Der ganze Streit ist zunächst auch literarischer Herkunft und die Sache so wenig französischem Boden entsprossen, als die übrigen Gedanken, mit denen die Theorie dieser Meister der Aneignung wirtschaftet; ein selbständiger und absonderlicher Kopf, ebenfalls einer der Väter literarischer Kritik, Alessandro Tassoni aus Modena, war mit seinen Pensieri (von 1620) als Rufer im Streit aufgetreten; ein ganzes Buch ist dem Thema gewidmet, und Tassoni reißt nicht nur die antiken Volksgötzen von ihrem Sockel, sondern verkündet, freilich nicht ohne gewollte Eigensucht (die dieses Zeitalter überhaupt kennzeichnet), den unbedingten Vorrang der Neuern, vor allem der eignen Zeit, auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Damit geht zusammen die Auflehnung gegen die Geltung des Aristoteles, die gerade wieder neu begründet worden war. Was das alles besagen will, lehrt der Eifer, mit dem sein Beispiel in Frankreich aufgegriffen und zu einer langwierigen Fehde ausgesponnen wurde. Daß es sich hier wirklich um eine Nachfolge handelt, beweist allein schon der Umstand, daß Tassonis berühmtes heroisch-komisches Gedicht ‚La Secchia rapita' (1615) das Vorbild für eine ganze Literatur wurde, der ebenso Boileaus Lutrin als Popes Lockenraub und noch der Renommist des Deutschen Zachariä, selbst Blumauers Aeneis angehören. Der antike Olymp, der in den Fresken der Paläste noch in voller Herrlichkeit waltete, war dort zu einem höchst wirklichkeitsnahen Zerr- und Spottbild geworden, das alle ‚Borrachos' der Bildkunst hinter sich ließ; mit schwächeren Kräften war der

Toskaner Bracciolini mit seinem Scherno degli Dei gefolgt (1618). In Frankreich aber tat Charles Perrault den entscheidenden Schritt; es ist schon der Erwähnung wert, daß er, der das Volksmärchen in die französische Literatur eingeführt hat, als seine eigentlichen Vorgänger und Vorbilder den Italiener Straparola, vor allem aber Basiles Pentamerone aufzeigt. Er ist der Bruder jenes Claude Perrault, der die Ostfassade des Louvre erbaut hat und sich als Vitruvübersetzer und Gefolgsmann der welschen Baulehrer einen Namen machte, aber von Haus aus Arzt und Naturforscher war. Charles Perrault jedoch, der es zum Bibliothekar, später auch zum Mitglied der französischen Akademie brachte, hatte noch 1688 ein Lehrgedicht über die Malerei dem Le Brun gewidmet, obwohl er es war, der die Autorität des Diktators der Kunstakademie mit erschüttern half. Seine berühmte Parallèle des Anciens et Modernes wiederholt in breiter Ausführung den zuerst von Tassini in die Welt gesetzten Einfall, für ihn ist das Siècle Louis le Grand, dem er einen eigenen Panegyrikus widmete, Gipfel der Vollkommenheit, der die lediglich vom Autoritätsglauben erhobenen Alten weit unter sich sieht. Er spottet über die albernen ‚Sperlings'-Anekdoten und stellt die verfängliche Frage, was denn in den Palästen der Gegenwart die alte Göttergeschichte zu suchen hätte, da doch die gepriesenen Griechen und Römer keineswegs die ägyptische Götterwelt ihren eigenen vorgezogen hätten. Die ketzerischen Ansichten, die im Schoße der Akademie selbst schon gegen den Nationalhelden Poussin und sein Antikisieren laut geworden waren, nimmt er in verstärktem Maße wieder auf, ja er scheut sich nicht, den Nutzen der römischen Akademie in Zweifel zu ziehen und steht gegen ihre Orthodoxie als Verteidiger Le Sueurs auf — der niemals in Rom gewesen war. Vordem las man die Sache anders; der Sieur de Chambray hatte in seiner Parallèle de l'architecture ancienne et moderne von 1650 die Antike noch als das unbedingt geltende Vorbild aller wahren Baukunst hingestellt, und in einer der von Félibien herausgegebenen Akademiereden perorierte der Bildhauer Van Opstaal über den Laokoon als Musterbild der Plastik. Es nützte zunächst wenig, daß der Gesetzgeber der Dichtkunst Boileau sich als Gegner

erklärte, der auch gegen Perraults Bruder Claude einen höchst boshaften Stachelvers sandte und damit die Lacher auf seine Seite brachte. Auch wurde im Grunde die Geltung der Antike keineswegs erschüttert; aber die Sache war einmal in der Welt und spann sich auf literarischem Gebiet noch bis in das folgende Jahrhundert fort, wo La Motte die geheiligte Einheit von Ort und Zeit, ja den Vers in der regelmäßigen Tragödie zum Ziel seiner Angriffe machte. Das Publikum wußte genau, woran es war, wenn von Molières Bühne aus Angélique (im Malade imaginaire von 1673) die Worte sprach: Les anciens, monsieur, sont les anciens, et nous sommes les gens de maintenant.

Die veränderte Stellung zeigt sich deutlich in dem Wirken des Roger de Piles, der das Jahrhundert als der bestallte Literat der Akademie beschließt. Er ist nichts weniger als ein Umsturzmann, hat er doch das Lehrgedicht des Du Fresnoy herausgegeben und mit Anmerkungen begleitet. In seinem Dialog über die Farbengebung (von 1692) setzt er die Venezianer über Raffael, und Rubens — dessen Abhandlung über die Antike er in seinen vielgelesenen Cours de la peinture aufnahm — über Tizian. Poussin ist auch für ihn zu sehr der Altertümelei ergeben; es fällt das merkwürdige Wort, daß er ihn mehr ‚humanisé‘ wünschte. Der Hinweis auf die Natur und das Natürliche tritt, wenn auch schüchtern, hervor, als erstes Morgenleuchten jener Sinnesweise, die im Zeitalter Diderots und Rousseaus tagt. Mit De Piles, den man nicht allein nach seiner allzu berüchtigten Balance des peintres beurteilen muß, so sehr sie seinen Namen bekannt gemacht hat, und die in Wirklichkeit ein unbeholfener Versuch ist, das Kennerurteil zielgerecht festzulegen, tritt ein neuer Typus auf den Plan, der für die Zukunft größte Bedeutung hat: der Liebhaber als Kenner und Kritiker, dessen Urteil wie das des De Piles selbst durch eigene Sammlertätigkeit gestützt ist. Er, der sein Kabinett vorwiegend in Holland zusammengebracht hatte, urteilt über die Kunst dieses Landes, in dem die Zukunft ruht, mit ganz anderem Anteil und anderer Zuständigkeit; er schätzt nicht nur Rubens, sondern auch Rembrandt, und schon ist ihm, der ein guter Kopf war, trotz aller Rückständigkeiten und Vorurteile sei-

nes Landes, in denen er haften blieb, ein Funke des Verständnisses sogar für die alten Niederländer, die Van Eyck und selbst für Brueghel, aufgeglommen.

Über die französische Kunstliteratur vornehmlich des 17. Jahrhunderts ist besonders die Darstellung von Fontaine, Les doctrines d'art en France de Poussin à Diderot, Paris 1909, zu vergleichen, die jedoch die italienische Literatur zu wenig berücksichtigt. Bibliographie bei Marcel, La Peinture française au début du 18[e] siècle, Paris 1909. Ein Sondergebiet behandelt Cassierer in seiner Dissertation: Die ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Architektur-Theoretiker 1650—1780, Berlin 1909.

Über Poussins († 1665) Entwürfe zu einem Traktat über Malerei: Bellori, Vite S. 288 f., der auch ein Bruchstück mitteilt (S. 300). Selbständig in französischer Sprache herausgegeben von Gault de S[t] Germain, Mésures de la célèbre statue de l'Antinous, suivies de quelques observations sur la peinture, transcrites du manuscrit original de N. Poussin, Paris 1803. Übersetzt in Guhl-Rosenbergs Künstlerbriefen II, 220, wo auch eine Reihe der theoretisch wichtigen Briefe Poussins zu finden sind. Etwas dürftig sind die Ausführungen von Grautoff, Nic. Poussin, Berlin 1914, I, 404, geraten.

Roland Fréart de Chambray, Parallèle de l'architecture antique avec la moderne, avec un recueil des dix principaux autheurs qui ont écrit des cinq Ordres, sçavoir Palladio et Scamozzi, Serlio et Vignola, D. Barbaro et Cataneo, L. B. Alberti et Viola, Bullant et De Lorme comparez entre eux, mit Tafeln, fol., Paris 1650; 2. Ausgabe 1702 (von Claude Perrault); englisch von Evelyn, London 1664, 1707, 1723. Derselbe, Idée de la perfection de la peinture demonstrée par ses principes de l'art, et par des exemples conformes aux observations que Pline et Quintilien ont faites sur les plus célèbres tableaux des anciens peintres, mis en parallèle à quelques ouvrages de nos meilleurs peintres modernes. Léonard de Vinci, Raphael, Jules Romain, et le Poussin, Mans 1662; englisch von Evelyn, London 1668; italie-

nisch von A. M. Salvini, herausgegeben von Moreni, Florenz 1809. Bullant, Jean, Règle générale d'architecture de cinq manières de colonne, mit Holzschnitten, fol., Rouen 1674, Paris 1664 und 1668.

Pader, Hilaire, La Peinture parlante, Toulouse 1657. Songe énigmatique sur la peinture universelle, Toulouse 1658; vgl. Fontaine a. a. O. 33 ff., sowie Chennevières, H. Pader, peintre et poète Toulousain, Brüssel 1861. Über die provinzialen Schriftsteller dieser Zeit (Catherinot, Traité de la peinture, Bourges 1687; Traité de l'architecture, Bourges 1688; Le Blond de Latour, Lettre à un de ses amis touchant la peinture, Bordeaux 1669; Dupuy du Grez, Traité sur la peinture, Paris-Toulouse 1699, u. a.) vgl. Fontaine, S. 83 ff.

Boulenger, Julius Caesar, De Pictura, Plastice, Statuaria libri duo, Lyon 1627. Das Werkchen dieses gelehrten Archäologen ist auch in Gronovius' Thesaurus Graecarum Antiquitatum 1697, vol. IX, übergegangen; englisch London 1657.

Dufresnoy, Charles Alphonse, De arte graphica (geschrieben 1641—1665), Paris 1667; 2. Ausgabe lateinisch und französisch, mit dem Dialog über die Farben und den ausführlichen Anmerkungen von Roger de Piles, Paris 1673, dann 1684, 1688, 1751, zusammen mit dem Lehrgedicht des Watelet Paris 1760 u. ö.; dann in De Piles Werken Amsterdam 1767, mit de Marsys Lehrgedicht zusammen iterum edidit C. A. Klotzius, Leipzig 1770. Noch 1824 wurde es in Paris unter dem Titel Le Guide de l'artiste et de l'amateur neu herausgegeben; deutsch schon Berlin 1699 von Gerike (Kurzer Begriff der Theoretischen Maler-Kunst, mit dem lateinischen Urtext), dann von Widtmaisser von Weitenau, Pictoriae artis Pandaesia, Wien 1731: holländisch von Verhoek, Amsterdam 1733; englisch von Dryden mit einer Vorrede, die Parallele von Poesie und Malerei enthaltend, London 1695, 1716, 1750 (mit den Biographien englischer Maler: Lely, Kneller, Hogarth usw.), London 1769; von Mason, besonders merkwürdig durch die Anmerkungen von Reynolds und mit vielen Beigaben (Drydens Paragone, einem Briefe Popes, usw.), York 1783;

weitere Übersetzungen von Wright, London 1728, und Wills, London 1754 (in versi sciolti), von Churchey, Poems, London 1789; italienisch Rom 1713 und 1776 (anonym G. R. A. und von Ansaldi, Pescia 1783). Über Dufresnoy handelt die (mir nicht zugängliche) Dissertation von Paul Vitry, De C. A. Dufresnoy poemate, Paris 1901.

Testelin, Henry, Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture mis en table de préceptes, mit Kupfern, fol., Paris 1680 und 1696; deutsch von J. Sandrart u. d. T. Anmerkungen der fürtrefflichsten Mahler unserer Zeit über die Zeichen- und Mahlerey-Kunst, Nürnberg 1699, und in der Nürnberger Ausgabe Sandrarts von 1773, Bd. VI.

Le Brun, Charles, Méthode pour apprendre à dessiner les Passions proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière, mit Figuren, Paris 1667, Amsterdam 1698, 1702, 1713; deutsch Augsburg 1704; englisch von Williams, London 1734; italienisch (mit französischem Text), Verona 1751. Paris 1806 erschien noch eine Dissertation Sur un traité de Ch. L. concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux; englisch von Blanquet, mit Lithographien, London 1827.

Félibien des Avaux, André, Des Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts, qui en dépendent, avec un Dictionnaire des termes propres à chacune de ces arts, Paris 1676, 1690, 1697, 1699. Derselbe, L'origine de la Peinture et des plus excellents peintres de l'antiquité (Dialog), Paris 1660. Félibien gab ferner die Conférences de l'Académie Royale pendant l'année 1667, Paris 1669 (Amsterdam 1706), heraus. Diese auch in der Gesamtausgabe von Félibiens Schriften, Trévoux 1725, 6 Bände, in 12°. Dazu: Jouin, Les conférences de l'Académie Royale, Paris 1883, und Procès verbaux de l'Académie de Peinture et Sculpture (1648—1793), ed. Montaiglon, Paris 1875—1892, 10 Bände. Ferner Lemonnier, Procès-verbaux de l'Académie Royale d'architecture, Paris 1911 ff., und Fontaine, Conférences inédites de l'Académie Royale des Peintres et Sculpteurs d'après les manuscrits des archives de l'école des beaux-arts, Paris 1903.

Perrault, Charles, Parallèles des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences, Amsterdam 1693, 2 Bände; vgl. die Gesamtdarstellung von H. Rigault, Histoire de la querelle des anciens et des modernes, Paris 1856. Derselbe, Le Cabinet des beaux-arts ou Recueil d'estampes gravées d'après les tableaux d'un plafond, où les beaux-arts sont représentés avec l'explication de ces mêmes tableaux, Paris 1690. Ch. Perraults Mémoires de ma vie sind von Bonnefon, Paris 1909, herausgegeben worden.

Perrault, Claude (Bruder des Vorigen), Ordonnances des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens, Paris 1676, 1683, 1733 und noch Paris 1854 von Renard als Architecture décimale erneuert; englisch von James, London 1708. Sein Gegner ist François Blondel, dessen (aus seiner Lehrtätigkeit an der neu gegründeten Académie Royale de l'Architecture hervorgegangener) Cours d'architecture Paris 1675—1683 in 2 Bänden (Neuausgabe Paris 1698) erschien; vgl. über ihn sowie über Perrault Gurlitt in seiner Geschichte des Barockstils II, 1, 153 f., der den ganzen Gegensatz ausführlich und lehrreich darstellt. Wichtig ist auch der Cours d'architecture des Augustin Charles Daviler, Paris 1691, 2 Bände (der zweite enthält ein Dictionnaire d'architecture); 2. Ausgabe 1693—1696; Neuausgabe mit Anmerkungen von P. J. Mariette, Paris 1738, 1756, 1760; deutsch von L. Chr. Sturm, Augsburg 1725; Gurlitt a. a. O. 195. Das Werk ist auch für den französischen Gartenbau wichtig.

De Piles, Roger, Cours de Peinture par Principes (darin am Schlusse die Balance des Peintres), Paris 1708, 1720, 1791; englisch (by a Painter) London 1743; deutsch: Einleitung in die Malerei aus Grundsätzen, Leipzig 1760; holländisch (mit dem Dialog L'Aretino des L. Dolce) Amsterdam o. J. Derselbe, Elemens de la Peinture pratique, Paris 1684, 1708; neue, vermehrte Ausgabe von Jombert, Paris 1766. Derselbe, L'idée du Peintre parfait, vor seinem Abrégé de la Vie des peintres, Paris 1699 (s. Materialien VII); englisch, ohne den Namen des Verfassers (als der irrtümlich auch Félibien angesehen wurde), London 1707, und ebenso italienisch als Idea del perfetto pittore p. s. di regola

nel giudizio, che si deve formare intorno le opere dei pittori. Turin 1769, Venedig 1772. Derselbe, Dialogue sur le Coloris, Paris 1699; englisch von Ozell, London 1711. Gesamtausgabe der theoretischen Schriften des De Piles, Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris, Paris 1755, Amsterdam 1767 und 1775, 5 Bände. De Piles gab auch ein etwas älteres Werk von Fr. Tortebat, Abrégé d'Anatomie accommodé aux Arts de Peinture et Sculpture (mit Tafeln nach Vesalius), Paris 1667, neu vermehrt heraus, Paris o. J.

Lemée, François, Traités des statues, Paris 1688, in 12°.

Bosse, Abraham, Traicté des manières de graver en taille-douce, Paris 1645 und 1664; neue, vermehrte Ausgabe 1701, 1745, (von Cochin le Jeune), 1758, Amsterdam 1662; deutsch von Böckler: Kunstbüchlein handelt von der Radier- und Etzkunst, Nürnberg 1652, 1745, 1761, und Nitzsche, Dresden 1765. Derselbe, Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture, dessein et gravure et des originaux d'avec leurs copies, Paris 1649. Derselbe, Le Peintre converti aux précises et universelles règles de son art. Avec un raisonnement abrégé au sujet des tableaux, bas-reliefs et autres ornemens que l'on peut faire sur les diverses superficies des bastimens, et quelques advertissements contre les Erreurs que de nouveaux écrivains veulent introduire dans la pratique de ces arts, Paris 1667.

De La Fontaine, Académie de la Peinture, nouvellement mise au jour, pour instruire la jeunesse à bien peindre en huile et en mignature . . . ensemble les noms des femmes peintres, sculpteurs, architectes et graveurs qui ont vecu au règne de Louis XIII et Louis XIV à présent regnant, Paris 1679, in 12°.

III. Die Kunsttheorie des Barocks in den übrigen Ländern.

Unter diesen tritt Spanien höchst bedeutend hervor, im 17. Jahrhundert seine große Zeit erlebend, die es in Kunst wie in Literatur ebenbürtig in die Reihe der großen Nationen stellt, ja diesen seinen Einfluß aufzwingt. Auch hier war die Kunstliteratur italienischer Herkunft, wie wir schon

gesehen haben, frühe und ausgiebig eingebürgert; selbst in den äußersten Westen Europas, nach Portugal, war ein Pfadfinder wie Francisco de Hollanda vorgedrungen. Am Vorabend des glänzenden spanischen Barocks und in dieses hinüberleitend waren dann spanische Architekturlehrer aufgetreten, die, ganz im Geiste ihrer italienischen Vorbilder wirkend, deren Theorien verbreiteten, nicht ohne Selbständigkeit, sondern mit der harten und auf sich gestellten Eigenart ihres Stammes, anders als ihre französischen Nachbarn, die auch niemals einen ganz Großen, der sich einem Cervantes oder einem Velazquez an die Seite stellen könnte, hervorgebracht haben. Juan de Herrera, der Architekt Philipps II. im Escorial und in Aranjuez, kommt im Anschluß an die Ars magna seines Landsmannes, des mittelalterlichen Scholastikers Raimund Lull, auf merkwürdige Gedankenwege über die ‚vollkommenste' Figur des Würfels, die uns heute, nachdem das Gespenst des Kubismus an uns vorbeigehuscht ist, höchst nachdenklich berühren. Der berühmte Goldschmied Juan de Arphe stellt in einem vier Bücher umfassenden Lehrgedicht Varia commensuracion (1585) die Lehren des Klassizismus zusammen, die er mit Bewußtsein der gerade in seinem Gewerbe so lange nachblühenden Spätgotik spanischer Färbung, dem estilo plateresco, entgegenstellt; in einer Schrift, die einer eigenen Arbeit von ihm, der Silbercustodia in Sevilla (nach dem Programm des Kanonikus Pacheco) gewidmet ist, will er ein Musterbeispiel des neuen Stils auch lehrhaft erläutern. Vorgearbeitet hatte ja schon ein begeisterter Verehrer des Altertums in der Zeit Karls V., Don Felipe de Guevara in seinen Comentarios de la pintura, als Vorläufer des Junius und wie dieser kein Künstler, sondern ein Gelehrter. Im übrigen herrschte in der spanischen Kunsttheorie allezeit der Künstlerautor vor und der Laie ist hier seltener zu Worte gelangt denn anderswo. Das Thema der Alten und Neuen behandelt vor Tassini, jedenfalls lange vor den Franzosen, ein Mann universaler Veranlagung, der Malerdichter Pablo de Céspedes, dessen poetische Kraft und Bildlichkeit sein Landsmann Menendez mit Recht weit über die geleckten und dürftigen Minauderien der französischen Lehrdichter stellt.

Ganz eingewurzelt in spanischem Boden zeigt sich Vicente Carducho (Carducci), ein Künstler, der aus Florenz zugewandert war und in seinen Dialogen über die Malerei (1633) noch einmal die Losung des italienischen Manierismus letzter Gestalt gegenüber der neuen Kunst aufrecht hält, nicht nur gegen einen Caravaggio, sondern auch gegen einen Velazquez und Ribera, im übrigen, darin seiner alten Heimat getreu, sehr starke historische Neigungen hat und viel wichtiges Zeitgenössisches mitzuteilen weiß, wie er denn auch seinen neuen Landsleuten (Dialog I) eine gedrängte Übersicht über die Kunstwerke Italiens, eine Art Führer, bietet.

Ganz und gar spanisch ist dann das Werk des Lehrers und spätern Schwiegervaters des Velazquez, Francisco Pacheco, Arte de la pintúra (Sevilla 1649), das wohl durchaus auf italienischen Quellen ruht, aber neben wichtigen geschichtlichen Nachrichten (über Rubens, Velazquez usw.) das strenge Lehrgerüst spanischer Kirchenmalerei ausarbeitet; es ist bedeutend, daß er geistliche Berater aus der Gesellschaft Jesu hatte. Obwohl er nichts weniger als ein beschränkter Kopf ist — eine Eigenheit, die überhaupt in Spanien viel seltener als in dem gepriesenen Nachbarlande Frankreich anzutreffen — so ist sein Rat, an Stelle des nackten weiblichen Modells lieber Stiche zu verwenden, für seine Umgebung so aufklärend als möglich. Eine derartige Vorschrift wäre in dem stets viel ‚heidnischer' empfindenden Lande der Statthalterschaft Christi undenkbar; die Probe auf die Wirklichkeit zeigt aber das Werk des großen Tochtermannes des Pacheco, der gleichwohl ein viel unerbittlicherer Realist war als jemals einer der Malerkollegen von der andern Halbinsel. Das 17. Jahrhundert schließt in Spanien ab mit den Discursos practicables des Juan Martinez aus Zaragoza; er, der in Rom im Kreise der Bolognesen, Guidos und Dominichinos, seine theoretischen Überzeugungen eingesogen hatte, bleibt dennoch ein echter Spanier, ehrlich, tüchtig und ernst, mit jenen Charakterzügen, die den Stamm des unsterblichen Idealisten Don Quijote gerade dem Nordländer, trotz aller Gegensätzlichkeit, menschlich so nahe rücken.

Wenden wir uns nach diesem germanischen Norden zurück, so ergibt sich gegenüber der bunten Fülle und Bewegt-

heit romanischen Südens ein bemerkenswerter Abfall. England, das mit der Übersetzertätigkeit aus italienischen Werken frühe und eifrig am Werke ist, das in dem glänzenden Zeitalter Karls I. ebenso ein Beispiel des Kunstmäzenaten- und Sammlertums gibt wie später mit seinem Händel- und Haydnkult auf dem der Musik, schweigt auf eigentlich schriftmäßigem Gebiet so gut wie völlig, es bereitet sich auf seine führende Rolle im folgenden Jahrhundert vor. Freilich war Franciscus Junius der Bibliothekar des Grafen Arundel, aber er gehört dem niederländisch-französischen Kreise an. Sein großes archäologisches Werk De pictura veterum, das Rubens mit einem Empfehlungsschreiben einleitete, ist, wie später das Winckelmanns, im Stile eines großen Lehrgebäudes klassizistischen Gepräges aufgebaut, trotz seiner historischen Richtung. Wie Rubens selbst in diese Bestrebungen mit seinem reichen, vielbeweglichen Geist eingreift, kann hier nur gestreift werden; seine sehr merkwürdigen Ansichten über die Antike hat De Piles in seinem Cours de peinture aufgenommen; die im 18. Jahrhundert unter seinem Namen veröffentlichte Théorie de la figure humaine ist dagegen künstlich zurechtgemacht.

Gerade das Land, das eine durchaus selbständige, in ihrer Art vereinzelte, aber das Werk der Moderne eröffnende und vorbereitende Kunst entwickelt hatte, die Niederlande, vor allem Holland, bleibt in seinen entscheidenden Äußerungen höchst wortkarg. Das große Lehrgedicht des Rembrandtschülers Samuel van Hoogstraten aus Dordrecht (1641) zeigt ihn als Rhetoriker durchaus klassizistischer und romantischer Präge, die ihn dem wallonischen Akademiker Gérard de Lairesse — dessen Malerbuch eine starke Verbreitung erlangte — als wesensverwandt erscheinen läßt. Diese Vertreter der offiziellen Theorie sagen uns kaum viel Neues. Was wir schmerzlichst vermissen, sind die unmittelbaren Äußerungen der Künstler aus diesem Kreise, die in ihrer Kargheit — man denke an die wenigen Briefe Rembrandts — so auffällig von der Fülle des südlichen Mittels, aber auch eines Rubens, sich abheben. Diese Künstler malten fleißig in ihren Werkstätten, sie redeten nicht und literarisches Streben lag ihnen vollends meilenfern.

Noch viel stiller ist es in Deutschland, das freilich damals seine unglücklichste Zeit nach dem Dreißigjährigen Krieg, der es zu Boden geworfen, durchlebte. Freilich besitzen wir ein in seiner Art unvergleichliches Denkmal, das schon früher Erwähnung fand, die große Teutsche Academie des Sandrart. So unendlich die Fülle des Stoffes darin ist, in theoretischer Hinsicht bietet es sogut wie nichts; die Überzeugungen des Mannes sind völlig dem welschen Klassizizsmus verschrieben und bieten außer dieser Tatsache kaum etwas Neues. Es ist auch ganz handfertig technisch eingestellt; was er hier bringt, ist aber mit geringen Ausnahmen auch nichts als ein höchst fleißig, aber ganz mechanisch hergestelltes Mosaik aus ältern Lehrbüchern, vor allem der Italiener, des Vasari, des Serlio, des Palladio, des Franzosen Bosse, usw. Seine theoretischen Grundsätze bezieht er vor allem aus dem Lehrgedicht des alten Manieristen Van Mander, dessen Malerbibel, den moralisierten Ovid, er auch in Übersetzung seinem Werke eingefügt hat. Ganz außer Betracht bleiben natürlich die skandinavischen Länder, obwohl sie jetzt in die politische Entwicklung Europas mächtig einzugreifen beginnen; sie haben vor allem ja auch praktisch noch nichts beizubringen und ihre künstlerische Betätigung fällt aus eng begrenztem landschaftlichem Rahmen nicht heraus.

Über die spanische Kunstliteratur handelt sehr eingehend Menendez y Pelayo in seiner Historia de las ideas estéticas en España, 2. Ausgabe, Madrid 1901, Bd. IV, 1 ff.

Über den Discurso sobre la figura cúbica des Juan de Herrera (herausgegeben von Rivadeneyra in den Obras de Jovellanos, Bd. II) vgl. Menendez a. a. O. 24.

Juan de Arphe y Viallafañe, De varia conmensuracion para la Esculptura y Architectura, Sevilla 1585; Neuausgabe Madrid 1675 und 1736. Derselbe, Descripcion de la traza y ornato de la custodia de plata de la Santa Iglesia de Sevilla, Sevilla 1587; Neudruck in El Arte de España III, 174; vgl. Menendez a. a. O. 38—45.

Ebenda 51 f. über Felipe de Guevara, Comentarios de la Pintura (17. Jahrhundert), 1. Ausgabe von Ortega, mit Anmerkungen von A. Ponz, Madrid 1788.

Pablo's de Céspedes Poema de la Pintura (Anfang des 17. Jahrhunderts) ist zum Teil von Pacheco (s. unten) aufbehalten worden. Sämtliche Bruchstücke (darunter auch ein Discurso de la comparacion de la antigua y moderna pintura y escultura von 1604) abgedruckt von Céan Bermudez in seinem Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España, Madrid 1800, vol. V, 268 f.; vgl. Menendez a. a. O. 58 f. Juán de Butrón, Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la Pintura que es Liberal y Noble de ambos derechos, Madrid 1626.

Vincenzio Carducho, Diálogos de la pintura, Madrid 1633; Neuausgabe von Villaamil, Madrid 1865; vgl. Justi, Velazquez I, 223 f.

Francisco Pacheco, Arte de la pintura, su antiguedad y grandezas. Descrívense los hombres eminentes que ha avido en ella, asì antiguos como modernos del dibujo y colorido . . . y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas, Sevilla 1649; Neuausgabe von Villaamil, Madrid 1866; dazu J. M. Asensio, F. Pacheco, sus obras artisticas y literarias; 2. Ausgabe, Sevilla 1886.

Jusepe Martinez, Pintor de S. M. D. Felipe IV, Discursos Practicables del nobilísimo arte de la Pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres, herausgegeben von Carderera y Solano, Madrid 1866.

NIEDERLANDE. Franciscus Junius, De Pictura veterum libri tres, Amsterdam 1637, Rotterdam 1694; englisch London 1638; deutsch Breslau 1760; über Junius vgl. Stark, Handbuch der Archäologie I, 126 ff. (mit ausführlicher Inhaltsangabe).

Die merkwürdige Abhandlung des Rubens, De imitatione antiquarum statuarum ist in De Piles' Cours de peinture (von 1708, s. o) lateinisch und französisch enthalten. Über Rubens als Archäologen vgl. Stark a. a. O. 120. Ein Bruchstück verdeutscht in Waagens Kleinen Schriften

(1875), 238. Im 18. Jahrhundert erschien noch: Théorie de la figure humaine, considerée dans ses principes, soit en repos ou en mouvement. Ouvrage traduit du Latin de P. P. Rubens, mit 44 Kupfertafeln nach Zeichnungen des Künstlers, Paris 1773. Boussard, Les Leçons de Rubens, ou fragments épistolaires sur la religion, la peinture, et la politique, extraits d'une correspondence inédite en langue latine et italienne, entre ce grand artiste et Ch. Reginald d'Ursel, abbè de Gembloux, Brüssel 1838, ist wohl apokryph und wird auch von Rooses-Ruelens im Codex diplomaticus Rubenianus (Antwerpen 1887 ff.) nicht berücksichtigt. Der Verfasser behauptet, diesen angeblichen Briefwechsel aus einem Sammelbande gezogen zu haben, den ihm ein ehemaliger Mönch von Gembloux 1813 verehrt habe.

Wenig bedeutet Philip Angelo, Lof der Schilderkonst, Leyden 1642, eine zum Lukastage gehaltene ‚Konferenz' nach südlichem Vorbild; vgl. dazu Frederiks Oud Holland VI (1888), 113 f.

Samuel van Hoogstraeten, Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: anders de zichtbare Werelt. Verdeelt in negen Leerwinkels yder bestiert door eene der zang-godinnen, Middelburg 1641, Rotterdam 1678.

Willem Goeree, Inleyding tot de allgemeene Teykenkonst. Die Erstausgabe vermag ich nicht anzugeben, sie fehlt auch in den First proofs des South Kensington Museums; eine spätere erschien Amsterdam 1705; doch ist eine alte deutsche, von dem bekannten Dichter Philipp von Zesen herrührende, Hamburg 1669 (und 1678) vorhanden. Von demselben Verfasser, der auch als englischer Lionardo-Übersetzer (Amsterdam 1682) merkwürdig ist, stammt ferner eine Inleyding tot de Praktyk der algemeene Schilderkonst, Amsterdam 1704, deutsch (ohne Namen des Verfassers) als: Anweisung zur Mahlerkunst, Leipzig 1744, sowie Natuurlyk en Schilderkonstig Ontwerp der Menschenkunde; leerende niet alleen de kennis van de Gestalt, Proportie, Schoonheyd, Muskelen, Bewegingen, Actien, Passien en Welstand der Menschenbeelden tot de Teykenkunde, Schilderkunde, Beldhouwery, Botseer en Gilt-Oeffening toe passen etc., Amsterdam 1782, mit Kupfern, also

eine Schrift in der Art der ältern deutschen Kunstbüchlein.

Gérard de Lairesse, Het Groot Schilderboek, Amsterdam 1707 und 1712, 1740; französisch, Les Principes du Dessin, Amsterdam 1719 und Paris 1787 (von Tanson); deutsch als Großes Malerbuch, Nürnberg 1728 und 1780 als Neu eröffnete Schule der Zeichenkunst, Leipzig 1745. T. Querfurt, Handbuch für die Mahler oder Auszüge aus G. de Lairesse großem Mahlerbuche nebst dergleichen aus der Idée du Peintre parfait, Prag 1776. Ausführliche Inhaltsangabe in Blankenburgs Zusätzen zu Sulzers Theorie der Schönen Künste III, 332; englisch von Fritsch, London 1738, 1778, 1773 und noch 1817 (von Craig). Wiener, Das Malerbuch des Lairesse, Die Kunstwelt 1912, 437.

DEUTSCHLAND. Sandrarts Teutsche Academie (1675), s. Materialien VII. Stettler, Wilh., Bericht von dem rechten Wege der Mahlerey, Bern 1679. Der curiose Mahler, Dresden 1679. Scheffer, Joh. (Antiquar und Übersetzer des Pirro Ligorio), Graphice id est de arte pingendi. Liber singularis, Nürnberg 1669, viel gelesen und sogar im fernen Spanien von Palomino z. T. wörtlich benützt.

ENGLAND. Noch ins 16. Jahrhundert gehört A very proper Treatise wherein is briefly sett forthe the arte of Limning, London 1573, 1581, 1583, 1588, 1605. Ähnlich der durch seinen Titel auffallende Traktat Durer revived or a book of drawing, limning, washing or colouring of maps and prints, and the art of painting, with the names and mixtures of colours used by the picture-drawers, with directions. how to lay and paint pictures upon glass, London (1660), fol., 1666, 1680. Alexander Browne, Ars pictoria or an Academy treating of drawing, painting, limning, etching . . . with an Appendix on Miniature Painting, London 1675, fol.; Inhaltsangabe bei Sulzer-Blankenburg III, 330, wo auch noch andere technische Traktate dieser Art angeführt sind. William Aglionby, Painting illustrated in Three Diallogues containing some choice observations upon the Art (mit den Malerleben nach Vasari), London 1685 und 1719. William Salmon, Polygraphice or the Arts of

drawing, engraving, etching, limning, painting, washing, varnishing, colouring and dying. In three books, London 1672, 1675, 1685, 1701. Von demselben Verfasser rührt der schon im Titel bezeichnende ‚Palladio Londinensis or the London Art of building' her, dessen erste Ausgaben mir unbekannt sind, der aber bis 1773 (mit Zufügung eines Architekturlexikons) achtmal aufgelegt worden ist.

IV. Die Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts außerhalb Italiens.

(Übersicht.)

Sie muß in noch knapperen Zügen umrissen werden als die des vorhergehenden Jahrhunderts. Das vielbewegte 18. Jahrhundert, wohl ein Gipfelpunkt menschlicher Kultur überhaupt und jedenfalls das geistig freieste aller abgelaufenen Zeitalter, in seinem Schoße das Ende der alten Zeit und seine eigene Vernichtung tragend, leitet in die moderne ‚Zivilisations'-Periode hinüber, die heute mehr als je in furchtbarem Kampfe um ihre innere wie äußere Form liegt.

Auch jetzt soll Frankreich den Vortritt haben, nicht um der Neuheit oder Originalität seiner Ideen halber, sondern um des Nachdrucks willen, mit dem es sie in die Tat umgesetzt hat. An eine Darstellung des geschichtlichen Zusammenhangs kann selbstverständlich hier nicht im geringsten gedacht werden, sie müßte auf breitem Grunde ruhen und ist, wenn auch nicht durchaus zulänglich, von anderer Seite versucht worden. Es handelt sich hier lediglich um die Übersicht der geschichtlichen Grundlagen.

Das Neue dieser Zeit liegt in der planmäßigen Gestaltung der Kunstkritik. Daß diese in Italien, und zwar in sehr weit zurückliegenden Tagen, ihren Ursprung hat, wissen wir längst; die aus Laien und Künstlern zusammengesetzten Kommissionen waren ihr gegebener Ausgangspunkt. Nun erscheint sie aber als feste öffentliche Anstalt, als Tageskritik von Laien gehandhabt und schon vom Augenblick ihrer Entstehung an mit der bestallten Hüterin der Kunsttradition, der Akademie, in Widerstreit, als die berühmten ‚Sa-

lons', die jährlichen Ausstellungen, seit 1737 eine ständige Einrichtung geworden sind. Diese sind an sich nichts Neues, denn Italien kennt sie seit ziemlich frühen Tagen, dort bleiben sie aber bezeichnenderweise durch die Nabelschnur ihrer Entwicklung an sakrales Wesen, an bestimmte kirchliche Festtage gebunden, wie denn die Kirche überhaupt und namentlich mit ihrer Heiltumschau die Keimzelle öffentlichen Museums war. Die Männer, die nun diese neue Form der Kunstliteratur vertreten, stammen entweder aus jenem ebenfalls in Italien längst vorhandenen, nun aber sozusagen organisierten Kreis der mehr oder minder gelehrten Kenner und Liebhaber, als deren Typus uns ein Pierre Jean Mariette dort, ein Graf Caylus hier erscheinen. Oder es sind einfach geistreiche Leute, die die besondere Form französischer Plauderei entwickeln; als ihr glänzendster Vertreter hat Denis Diderot zu gelten, nicht nur mit den für Baron Grimm bestimmten Salonberichten (1765—1767), sondern auch mit seiner von Goethe übersetzten und erläuterten Abhandlung über die Malerei. Als Übersetzer Shaftesburys weist er uns auf das Land hin, von dem Frankreich in mehr als einem Sinne revolutioniert worden ist, auf England. Was von hier aus begann, die Richtung auf das Natürliche, im Gegensatz zur Konvention des 17. Jahrhunderts, das findet in dieser Literatur seinen volkstümlichen Niederschlag. Schon ein d'Argenville lehnt sich gegen das ‚Gift der italienischen Theorien' auf, gegen die Überschätzung der Historie, gegen das Vorurteil, das Landschaft und Bildnis als künstlerisch geringwertig, ästhetisch verdächtig ansieht. Auf dieser Linie bewegt sich der große europäische Erfolg eines ziemlich platten Buches, das von einem fast ganz kunstfremden Literaten geschrieben wurde, des Batteux, der den alten Gemeinplatz der Augentäuschung — von der gleichzeitigen Wachsplastik bis an die Grenze des Möglichen ausgebeutet — dem Publikum aufs neue mundgerecht machen will. Dieses Mitsprechen des reinen Literaten enthüllt sich auch in einem früher nicht erhörten Maße in den Réflexions critiques eines sehr geistreichen Mannes wie Du Bos; dergleichen war im Grunde seit dem hellenistischen Altertum nicht mehr dagewesen. Damit verbindet sich ein neues Anschwellen des Klas-

sizismus, der in der Revolution und im napoleonischen Kaisertum sogar das tägliche Leben in einer früher unerhörten Weise ergreift. Die Querelle des Anciens et Modernes mit ihrer naiven Selbstgerechtigkeit, sich noch in dem Abend des ‚grand siècle' sonnend, ist versunken; die Antike ist aufs neue Trumpf und der ‚hohe Geschmack' vermeintlich oder wirklich griechischer Form wird immer schärfer dem pomphaften Überschwang der ältern Zeit gegenübergestellt, deren Name, le goût baroque, nun genau so als Schmähwort aufkommt wie einst in der Renaissance der der ‚Gotik'. Wohl erhebt sich noch zu Ende des 18. Jahrhunderts ein höchst geistreicher Künstler, der auf den jungen Goethe sehr starken Eindruck gemacht hat, F a l c o n e t, gegen die Altertümelei; er, der eine ungewöhnliche philologische Bildung besaß und u. a. einen höchst merkwürdigen Kommentar zu Plinius sowie zu den Verrinischen Reden Ciceros verfaßte, bricht den Stab über ein seit unvordenklichen Zeiten voll ehrfurchtsvoller Bewunderung betrachtetes angebliches Meisterwerk der Antike, den Marc Aurel; mit größter Schärfe und erstaunlicher Sachkenntnis, die aus eigener Arbeit (am Reiterdenkmal Peters d. Gr.) fließt; er zerzaust den alten Künstler ebenso unbarmherzig wie die alten Autoren Plinius und Cicero, denen er den Mangel jeglicher Kunstbegabung nachweist. Ganz im Sinne seines Schaffens selbst, das im großen französischen Barock wurzelt, ist seine Verteidigung des malerischen Reliefs.

Man würde sich aber täuschen, wenn man einen vollständigen Umsturz der Kunstlehre erwartete; den vollbrachte erst die Romantik. Gerade das viel gelesene und übersetzte Lehrgedicht, das ein akademischer Künstler dieser Zeit, W a t e l e t, als eine der letzten Proben dieser noch immer angesehenen Gattung verfaßt hat, zeigt deutlich, daß in der Salonkritik der Journalisten genau so wie in der Wertung der Gelehrten und Künstler die alten Formeln der Kunsttheorie italienischen Gepräges noch immer ihre Rolle spielen, vom Disegno bis zur Invenzione; sie gleichen höchstens gesprengten, aber wuchtenden Quadern, zwischen denen allerhand fröhliches Unkraut aufsprießt. Watelet ist freilich trotz aller Rechtgläubigkeit schon für den englischen Naturpark eingetreten; sein Urteil über Michelangelo spiegelt aber

bei allem anerzogenen Bewundern die Herzensmeinung des Klassizismus gegenüber diesem Großvater des verfehmten ‚Barocco‘ wieder.

Einige Worte müssen hier der sehr bedeutenden französischen Architekturlehre gewidmet werden. Sie knüpft an Traditionen des ‚grand siècle‘ Ludwigs XIV. an, die Doppelströmung, die einerseits zu der merkwürdigen Schöpfung des Rokokostiles, anderseits zum Klassizismus des Louis XV. und Louis XVI., endlich zum Empire führte, hatten dort ihre Quelle. Von dem Vorstoße des geistreichen Charles Perrault gegen die Antike war schon die Rede; sein Bruder Claude, der Gegner Berninis, hatte bei aller Betonung gesetzmäßiger, regelhafter Gebundenheit doch die Rolle der architektonischen Phantasie und ihren Zusammenhang mit dem Zeit- und Modegeschmack stark in den Vordergrund gestellt, jener Phantasie, die in den Schöpfungen der Dekorationsmeister des Rocaillestils dann so üppige Blüten trieb. Aber an dem klassizistischen Panzer der Schultheorie prallt dergleichen doch ebenso ab wie in Italien; in ihr, die immer mehr sich nach dem Verstandesmäßigen hin entfaltet, ist dafür kein Raum. Es sind ja auch Dinge, die sich viel schwerer in Begriffen und Worten einfangen lassen als alle verstandesmäßigen Erwägungen ruhender ‚Gesetze‘. Ihren strengsten und einsichtigsten Vertreter im 17. Jahrhundert, François Blondel — der, was bezeichnend ist, ursprünglich von der Mathematik herkam — hat Gurlitt mit einem glücklichen Worte den Boileau der Architektur genannt. Er wandelt unentwegt auf den Pfaden der großen italienischen Lehrmeister; er sucht in Gefolgschaft Palladios und der Antike die ‚ewig wahren Verhältnisse‘, und bei ihm beginnt schon jener Kampf gegen Borromini und Guarini als die Großmeister jenes Stils, für den sich, wie gesagt, bald der Schmähname des Goût baroque einstellen wird. Wie sehr dies alles trotzdem mit italienischem Denken zusammenhängt, lehren die Bemühungen, die architektonischen Verhältnisse denen der musikalischen Harmonie anzugleichen, ein Gedanke, der, wie wir längst wissen, in Italien bis auf die Tage der Frührenaissance zurückreicht. Blondel findet aber in den einflußreichen Lehrbüchern von Männern, die auch praktisch eine

bedeutende Tätigkeit entfaltet haben, als Daviler und dem Schüler Mansarts, Boffrand, Nachfolge. Es ist sehr bezeichnend, daß der letztere eine Abhandlung geschrieben hat, die sich auf die Grundsätze von Horazens Poetik, als Ur- und Grundbuch aller solcher Erörterungen, stützen will. Trotzdem gehört er zu den Hauptmeistern des jungen Rokoko und findet von hier aus in seiner Art den Weg zu zwei Kunstweisen, die jener Stil als verwandt empfand und sich anzugleichen suchte, der gotischen und der Zierwelt Ostasiens. Für die große Baukunst gilt das aber alles nicht, hier herrscht der grand goût, mit dem die offizielle Lehre sich so trefflich im Einklang weiß, herrscht die ‚noble simplicité' und die ‚convénance', und der Borrominismus erscheint auch da als Gipfel der Verkehrtheit. Wie abermals alte Gedanken der italienischen Theorie in neuer Wendung auftauchen, lehrt der Umweg, auf dem diese Menschen des Rokoko der Gotik zustreben; das gotische Gewölbe ist als Nachbildung des Baumgewächses und seiner ausgreifenden Zweige dem Ursprung aller Kunst aus der Natur nahegerückt, es liefert das anschaulichste Beispiel, wie Natur zur Kunst wird. Das ist der gleiche Zug zum Natürlichen, zum ‚Wahren', der auch in den Lehrgebäuden der Bildkünste immer mehr hervortritt; freilich ist dieses ‚Wahre' durchaus im unpersönlichen Sinne Boileaus zu verstehen.

Boffrand wie der gleichzeitige Architekturkritiker Briseux sind aber schon von einer merkwürdigen Schrift abhängig, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts erschienen war, außerordentliches Aufsehen erregte, auch über das Ursprungsland hinaus nach Italien (Lodoli) und Deutschland (Krubsacius) wirkte und in Herkunft und Haltung für die Umwelt, der sie entstammt, überaus bezeichnend ist. Sie rührt nämlich von keinem Berufsarchitekten, überhaupt von keinem Künstler, sondern einem gelehrten Abbé her, also einem Mitglied jenes Standes, dem in der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, nicht nur Frankreichs, eine so bedeutende Rolle zufiel. Aus ihm gehen die Lehrer und Führer der vornehmen Jugend, der künftigen Bauherren und Vertreter allen feinen ‚Geschmacks' hervor — das ist ja eine Lieblingssache und ein Lieblingswort dieser Zeit.

Es ist der Kanonikus de C o r d e m o y (1651—1722), dessen Nouveau Traité zuerst 1706 erschienen ist. Er tritt darin ganz in Übereinstimmung mit seiner Zeit für die Forderung der Wahrheit und Natürlichkeit auch in der Baukunst ein; die Kritik der verehrten Antike und ihres Lehrmeisters Vitruv zeigt noch deutlich die Herkunft von Ch. Perraults Schrift und jener Querelle, die ihren wahren Ausgangspunkt im Italien des beginnenden Seicento hatte. Es handelt sich um einen ersten Vorstoß der Aufklärung, die gegen Ende des Jahrhunderts das große Denkmal der Enzyklopädie errichtet; die Vernunft wird als oberste Richterin auch in Kunstsachen angerufen. Auch hier kommen wir überall auf Pfade, die in italienisches Gebiet zurückführen. Die Herkunft des griechischen Tempels aus dem Blockbau war dort längst erörtert worden; neu ist aber nunmehr die Folgerung, die im neuen Geiste gezogen wird und die sich gegen die wirklichen oder vermeintlichen Ausschreitungen der Bauphantasie, vor allem in dem verpönten ‚Barock' richtet. Aus Material, Technik und Zweckbestimmung werden s t i l i s t i s c h e Forderungen abgeleitet, die dem ‚n a t ü r l i c h e n' Urbild aller Baukunst, der Holzhütte, entsprechen sollen. Die Basen unter den Säulen, deren Anschwellung oder gar Windungen, das üppige Zierwesen, alle Verkröpfungen und Brechungen der Gesimse werden von dieser rationalistisch-historischen Grundansicht aus als S t i l f e h l e r verworfen. Die vernunftgemäße K l a r h e i t der Erscheinung, die strenger Zweckforderung entsprechende B i e n s é a n c e erscheinen als höchste Ziele und als Vorbedingungen baulicher Schönheit. Beide Gedanken sind echt französisch geprägt, ihr Metall ist aber doch aus italienischer Erde gewonnen. Denn es ist das uralte, uns sattsamst bekannte ‚Dekorum', das hier in der Hoftracht Ludwigs XIV. erscheint. Der Grundsatz der Angemessenheit vitruvischen oder horazischen Ursprungs war längst bis in die kleinste Einzelheit ausgearbeitet worden; wenn hier wieder vom neuen Vernunftstandpunkt her die Forderung des natürlich zu erfüllenden Zweckes erhoben wird, das Gebäude, sei es Kirche, sei es Privathaus der verschiedenen Stände, müsse seine Bestimmung tektonisch erfüllen, so erkennen wir darin ebenso alte

Bekannte wieder, wie auf der andern Seite in dem Gebot, das fürstliche Haus müsse durch Einfahrten, Vorhöfe, Terrassen schon äußerlich seine Bestimmung kundtun, Zeit und Stil ‚Ludwigs des Großen‘ vor uns erstehen.

Das Buch Cordemoys hat natürlich zunächst in Frankreich sehr stark gewirkt. Noch größere Verbreitung erhielten aber seine Gedanken auch außerhalb des engern Berufskreises durch einen angesehenen Modeschriftsteller, den Exjesuiten Abbé Laugier, der sie in geschmeidiger Form einem größeren Publikum mundgerecht zu machen wußte. Sein Essay sur l'architecture kam zuerst 1753 heraus, wurde auch bald ins Englische und Deutsche übersetzt, rief freilich auch scharfe Gegnerschaft hervor (Frézier, Guillaumot). Schon die Zeitgenossen haben ihn mehr oder weniger deutlich des Plagiats bezichtigt; es ist auch zweifellos, daß er, namentlich Cordemoy gegenüber, das echt französische Handwerk geschmackvoller Verbreitung fremder Gedanken meisterlich geübt hat. Nur auf italienischer Seite hat man jedoch bemerkt — und diese Erkenntnis ist noch heutigen Tages versteckt geblieben — daß er bei einem auf diesem Sondergebiet niemals zu literarischer Aussprache gelangten Original, dem noch zu erwähnenden Abate Lodoli, recht ausgiebige Anleihen gemacht hat. Laugier, der auch eine berühmte und noch lange Zeit angesehene Geschichte Venedigs verfaßt hat, die erste in französischer Sprache (Paris 1759—1768), hatte den geistreichen Sonderling in Venedig selbst kennen gelernt; allerdings war auch dieser von den Ideen Cordemoys nicht unberührt geblieben.

Das südliche Nachbarland Frankreichs, Spanien, rückt von seiner großen heroischen Pose im Seicento ab; seine künstlerische Kraft flammt noch einmal zum Schlusse in Goya auf und leitet unmittelbar in die neue Zeit hinüber, kurz nachdem der blutleere Klassizismus eines Mengs die Heimat des Velazquez in Theorie wie in Praxis fast vollständig unterjocht hatte, um so verwunderlicher, als dieser dünne, vom Elbestrand eingeführte Trank als Nachtisch zu dem letzten glänzenden Schaugericht, Tiepolos venezianischem Barock, aufgetragen worden war. Das Vermächtnis der großen Zeit Spaniens hat der schon früher behandelte Palo-

mino (Materialien VII), der, 1653 geboren, noch fast ganz in das 17. Jahrhundert gehört, in seinem großen, an Sandrart erinnernden Lehrgebäude des Museo pictorico von 1715 niedergelegt; die kirchliche Stimmung ist noch stärker ausgeprägt in dem ebenfalls bereits erwähnten Buche des Ayala, das eine große alte Literatur nicht ohne Würde abschließt (s. oben). Der spanische Klassizismus stellt sich dar in der Arcadia pictorica des Direktors der spanischen Akademie in Rom, Francisco Preciado, der (als Schüler des Sebastiano Conca) ganz auf italienische Theorie eingeschworen ist. Schon in Goyas Zeit, in der das spanische Volksbewußtsein zumal gegen die gallischen Eindringlinge so heftig auflammt, gehört das Wirken von Männern wie Ponz, Llaguno, Jove Llanos, die, eifrig der künstlerischen Vergangenheit des Landes nachspürend, in gewissem Sinne die spanische Romantik einleiten, für die Gotik ein offenes Auge haben, aber auch schon von englischem Einfluß berührt sind. Die außerhalb ihres Ursprungslandes sogut wie gar nicht bekannten Unterhaltungen über die Bildhauerkunst des Arce y Cacho aus Burgos (1786) sprechen das letzte Wort über einen Zweig der Kunst, der sich bis zum Ende in alter Kraft und Volkstümlichkeit erhalten hatte.

Das eigentlich führende Land, das in die moderne Entwicklung hinüberleitet, ist aber der nördliche Nachbar Frankreichs, England, das solange beiseite gestanden war, nun aber wie politisch so auch künstlerisch das Erbe Hollands antritt; man hat mit Recht gesagt, daß der englische bürgerliche Roman des 18. Jahrhunderts der rechtmäßige Nachfolger des holländischen Sittenstücks sei, das in jener Zeit noch einmal in dem Amsterdamer Cornelis Troost eine glänzende Vertretung fand. Wie sehr englisches Geistesleben das ganze übrige Europa befruchtet, das kann hier nicht einmal angedeutet werden; es muß genügen, für unser Sondergebiet auf die alles überragende, auch die viel weniger ursprünglichen französischen Anläufe hinter sich lassende Tätigkeit der englischen Ästhetiker, eines Shaftesbury, Young, Hutcheson, zu erinnern; der frühverstorbene Heinrich v. Stein hat sie mit Geist und Scharfsinn behandelt.

Wenn Shaftesbury den Grundsatz aufstellt: all beauty is truth, so hat das einen wesentlich anderen Sinn als das äußerlich gleichlautende Wort Boileaus: le beau est le vrai; was hier Konvention des ‚Angemessenen' echt gallischen Gepräges, ein Topfgewächs im französischen Park ist, das seine Herkunft vom italienischen decoro ebensowenig verleugnen kann als jener seinen Ursprung aus dem italienischen Architekturgarten der Renaissance, so spricht dort das Land, dessen modernes Naturgefühl sich den romantischen Landschaftspark schuf und ihn vorbildlich machte, die echt englische Forderung innerer Wahrheit aus. Und solcher Zeugnisse gibt es auf dem engsten Gebiete unserer Kunstliteratur noch mehr. Ein Buch wie der schon besprochene Reiseführer des Jonathan Richardson durch Italien, in Anlage und Sinnesart wie in seiner oft überraschend guten Beobachtung echt englisch, arbeitet zwar noch immer mit den alten Kategorien — wie ihm denn auch eine Abhandlung von Ten Kate über das beau idéal vorausgeschickt ist — aber es erhebt sich oft, seinen vaterländischen Standpunkt kräftigst betonend, zu überraschender Weite des Blicks. Dieser schreibende Maler betont schon zu Beginn des großen Jahrhunderts englischer (und damit europäischer) Malerei, daß sein Vaterland — dessen Name in der bildenden Kunst noch fast eine terra incognita darstelle — berufen sei, die Führung zu übernehmen, ‚falls die Malerei je wieder aufleben' sollte; gewiß ein merkwürdig prophetisches Wort, das in Erfüllung gegangen ist. Er schöpft diese Überzeugung aus dem Umstande, daß die englische Malerei im Bildnis — er nennt es fein eine ‚allgemeine Geschichte des Menschen' — seit etwa zwei Jahrzehnten den Vorrang innehabe, und auch da hat ihm die Nachwelt Recht gegeben.

In dieser Richtung liegt auch das höchst merkwürdige Buch eines der volksgemäßesten englischen Künstler, William Hogarths Analysis of beauty, das Werk eines völligen Außenseiters, der sich um akademische Lehrmeinungen keinen Deut kümmert und bei aller gelegentlichen Schrulligkeit dennoch höchst Eigenartiges und Anregendes bietet. Sein Grundgedanke, auf den er sich soviel zu gute tut, die Theorie der Schönheits-Wellenlinie, ist freilich nichts weni-

ger als neu, sondern, wie wir wissen, ein echter Ableger des italienischen Manierismus, auch schon in dem vielgelesenen Lehrgedicht des Dufresnoy vorgetragen.

Sein Widerpart in Kunst und Leben war ein anderer sehr bedeutender Künstler, der allerdings durchaus im akademischen Wesen wurzelt, wie er denn seine theoretischen Äußerungen ganz in altherkömmlicher Weise ex cathedra der Londoner Kunstakademie, deren Präsident er war, abgegeben hat: Sir Joshua Reynolds. Sein Standpunkt entfernt sich nicht allzuweit von dem auch im Ausland sehr hoch geschätzten Werk eines Landsmannes, des Daniel Webb (1760), das wiederum sehr bezeichnend als eine Einführung in die Kenntnis der italienischen Kunst gedacht ist und den Boden der alten Dogmatik kaum verläßt; es ist ein wahres Brevier des englischen Klassizismus. So feine Bemerkungen die Akademiereden des großen Malers nun auch gelegentlich enthalten — z. B. über die Persönlichkeit des Künstlers in seinem Werk — über die breitgetretenen Pfade der Vorzeit führen sie selten hinaus. Reynolds hat es ja selbst noch der Mühe wert gefunden, einen Kommentar zu einer rechten Bibel des Klassizismus, Dufresnoys Lehrgedicht, zu schreiben. Die alten Vorurteile sind ungebrochen, der ‚hohe Stil' ist das Idol und an seinem Maßstabe wird auch die Mutterkunst der englischen, in neue Zukunftsbahnen einlenkenden Malerei, die niederländische, gemessen, die seiner ermangelt und in ihrem Geschichtsbild, wie mit einer hart am Kern der Sache vorüberstreifenden Bemerkung gesagt wird, nichts als das ‚eigene beschränkte Volkstum' gibt. Merkwürdig ist das laute Bekenntnis zu Michelangelo, dessen Größe dem schaffenden Künstler voll aufgegangen ist und mit dessen Anrufung — im Gegensatz zu so vielen mißverständlichen Äußerungen vor und nach ihm — die letzte Akademierede des Reynolds ausklingt.

Von großer Bedeutung sind die auch für das Festland höchst einflußreich gewordenen Lehrer der englischen Landschaftsgärtnerei; das letzte Ergebnis faßt am Ende des Jahrhunderts Sir Uvedale Price zusammen. Es sind wirklich neue Gedanken, die vorher nicht da waren und nicht da sein konnten, da sie einer ganz veränderten, auf die Zukunft wei-

senden Geistesart entspringen. In der alten Theorie war kein Platz dafür, und es ist klar, daß sie mit der praktischen Kunstübung der Dichtung wie der Bildkünste selbst innig verschwistert sind. Für die erste braucht neben den merkwürdigen Stimmungslandschaften, die namentlich in Miltons ‚Penseroso' schon so auffällig hervortreten, nur an des Schotten Thomson († 1748) Seasons erinnert zu werden, die noch am Ende des Jahrhunderts die Wortunterlage für eines der berühmtesten deutschen Musikwerke, Haydns Jahreszeiten (von 1799), geliefert haben. Dabei ist es ein höchst bezeichnender Zug, daß man anfänglich (sogar in Norddeutschland) die als niedrig empfundenen ‚niederländischen' Szenen (Weinlese u. a.) bei den Aufführungen wegließ, bezeichnend schon darum, weil die Musik wie fast immer eine retardierte Entwicklung zeigt und wenigstens theoretisch-kritisch von viel ältern Gedankenläufen bestimmt wird, die auf andern Gebieten längst überholt waren.

Es stimmt mit dem Übergang politischer Vorherrschaft von Holland an England, die sich so sinnfällig in der Thronbesteigung des Oraniers Wilhelm ausprägt, gut zusammen, daß die Niederlande selbst in diesem Zeitraum sogut wie völlig verstummen. Dafür erhebt das stammverwandte Land, das aus tiefstem Fall heraus sich anschickt, seinen Platz an der Sonne und in der Gemeinschaft der übrigen großen Völker einzunehmen, um so kräftiger und bedeutender seine Stimme.

Es kann nicht im Entferntesten davon die Rede sein, hier auch nur einen Umriß dessen zu geben, was die Deutschen des 18. Jahrhunderts auf dem Felde der theoretischen Betrachtung bildender Kunst geleistet haben; dergleichen gehört auf ein weiteres Gebiet als unser eng umgrenztes. Die Gesamtleistung steht aber, wie man wohl sagen darf, über allem, was die übrigen Völker Europas zusammen in dieser Zeit hervorgebracht haben. Wir begnügen uns mit einer raschen, zeitlich geordneten Übersicht. Vor allem soll nicht vergessen werden, daß die Philosophie der Kunst nicht nur ihren Namen, sondern auch ihr Wesen in Deutschland erhalten hat: Baumgartens Aesthetica kam gerade um die Jahrhundertmitte (seit 1750) heraus. Nachdem dann

Winckelmann seine erste Schrift, die Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, als ersten Weckruf des neuen Klassizismus hatte ergehen lassen, 1763 die ‚Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben', folgten 1764 sein großes ‚Lehrgebäude der Geschichte der Kunst des Altertums', 1766 der ‚Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst', die mit dem Wust der Barockallegorie aufräumen wollte. 1762 wurde ein Buch von Winckelmanns Freund, Hagedorn, die Betrachtungen über die Malerei, gedruckt. 1766 erscheint Lessings Laokoon; ein Jahr vorher war Raffael Mengs' erste Schrift über Schönheit und Geschmack in der Malerei von seinem Freunde J. C. Füessli herausgegeben worden (1765). 1771 erscheint zum erstenmal das abschließende Grundwerk des deutschen Klassizismus, J. G. Sulzers Theorie der schönen Künste, das der junge Goethe in den ‚Frankfurter Gelehrten Anzeigen' seines Schwagers Schlosser von 1772 tüchtig zerzauste. Die junge Generation meldet sich nun überhaupt in überschäumendem deutschem Volksgefühl zum Wort, wobei aber eines Lehrers Lessings, des schon 1765 verstorbenen und künstlerisch-technisch sehr gut gerüsteten Leipziger Universitätsprofessors J. Fr. Christ († 1756) nicht vergessen werden darf, der bereits Lebensbeschreibungen der deutschen Maler geplant, ein Leben Cranachs zur Ausführung gebracht hatte. 1773 kommen Herders Blätter für deutsche Art und Kunst heraus, in denen des jugendlichen Stürmers Goethe Hymnus auf Erwin von Steinbach erklingt, auch seine von Falconet angeregten ketzerischen Gedanken Aufnahme finden, freilich auch in Herders skeptischem Geiste die Abhandlung des Italieners Frisi von der Gotik (s. u.) als Gegengewicht beigesellt wird. Es ist der erste Heroldsruf der Romantik; 1778 folgten dann Herders kluge, an Lessing anknüpfende, aber ihre eigenen Wege gehenden Gedanken über ‚Plastik', 1788 die einer neuen Orientierung aus dem römischen Kunstkreise mit Goethe zustrebende Schrift seines Reisefreundes K. Ph. Moritz von der bildenden Nachahmung des Schönen, während ein Jahr vorher Heinses großer Maler-

roman Ardinghello und gleichzeitig der bedeutende Brief des Schweizers Salomon Gessner über die Landschaftsmalerei herausgekommen waren. Das Ende des Jahrhunderts bezeichnen zwei so gegensätzlich gestimmte Schriften wie Lichtenbergs berühmte Erläuterungen zu Hogarths Kupferstichen (1794) und Wackenroders Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (1797), das erste Bekenntnisbuch der neuen romantischen Sinnesart. Ein Jahr später (1798) erschien Tiecks Sternbald, der zweite große Malerroman älterer Zeit. Auf dem Titel steht ‚eine altdeutsche Geschichte'; er spielt in Dürers Zeit. Zwar greift er auch nach Italien hinüber; aber es ist nicht mehr Heinses Italien, sondern das der neudeutschen frommen Maler, die sich in Rom sammeln. Auch Joh. Georg Forsters Ansichten vom Niederrhein (1790) sind noch zu nennen, sie enthalten viele feine Bemerkungen über Kunstwerke und weisen ebenfalls in die neue Zeit hinüber.

Einige unter diesen Schriften fordern aber doch ein etwas näheres Eingehen, da sie zu unserem Gegenstande in unmittelbarster Beziehung stehen.

Vorher soll aber der keineswegs unbedeutenden deutschen Baulehre ein Wort gewidmet sein. Noch ganz dem 17. Jahrhundert, der Zeit furchtbarster Verwüstung Deutschlands, gehört die Schriftstellerei des Schlesiers Nikolaus Goldmann (1623—1665) an, der, was für diese ganze Richtung höchst bezeichnend ist, kein schaffender Architekt, sondern ein Mathematiker gewesen ist. Seine Werke sind größtenteils erst von seinem begeisterten Jünger Leonhard Christian Sturm aus Nürnberg (1669—1729) bekannt gemacht worden, der ebenfalls von Hause aus Mathematiker war, dann aber als Baudirektor in Norddeutschland namentlich eine ziemlich ausgedehnte, wenn auch künstlerisch nicht allzu bedeutende Tätigkeit entfalten konnte. Für ihn sind die italienischen Lehrmeister immer noch die Grundlage aller wahren Baukunst, auch Vitruv gegenüber. Gurlitt hat diesen echten deutschen Klassizisten, der übrigens auch als der erste Ästhetiker des protestantischen Kirchenbaus Beachtung verdient, gerade in seiner Deutschheit neben Gottsched gestellt. Es gehört zu dieser Stimmung des Klassi-

zismus, daß der junge Sturm mit einem uralten Thema, dem vom Salomonischen Tempel, beginnt (Sciagraphia templi Hierosolymitani, Leipzig 1694), in Anlehnung an den alten spanischen Serlio-Übersetzer Villalpando. Nach dessen Ansicht waren ja die Maße des Tempels von Jerusalem von Gott selbst geoffenbart und dann erst den Griechen übermittelt worden. So erhielten die Säulenordnungen gleichsam priesterliche Weihe. Der einzige schaffende Architekt von wirklicher Bedeutung unter den Lehrmeistern des 17. Jahrhunderts ist der ursprünglich aus dem Kaufmannsstande hervorgegangene Ulmer Josef Furttenbach d. Ä. (1591—1667), der in Italien seinen wahren Beruf entdeckte; die Eindrücke dieser seiner Jugendjahre hat er in einem merkwürdigen Itinerarium Italiae (von 1627) festgehalten. Sein großes theoretisches Hauptwerk erschien 1635. Der echte deutsche Barockmeister fürstlicher Kreise ist aber der Nürnberger Paul Decker, dessen ‚Fürstlicher Baumeister‘ 1711—1716 erschienen ist. Er war in Schlüters Werkstatt in Berlin herangebildet worden, dessen Pläne zum königlichen Schloß der Hohenzollern er auch veröffentlicht hat. Ohne die norddeutsche Strenge seiner Lehrlingsjahre jemals ganz zu verleugnen, ist er doch einer der bedeutendsten und vielseitigsten Ziermeister im Sinn des beginnenden deutschen Rokoko geworden; die Verwandtschaft, die auch er mit Gotik und Chinoiserie empfand, hat er auch literarisch bekannt, und es ist bedeutend, daß gerade diese Teile aus seinem Werk schon früh ins Englische übertragen worden sind.

Und nun erscheint auch der fürstliche Bauherr und Bauliebhaber selbst auf dem Plan. Es ist ein Mann, einem Geschlechte von Sammlern und Mäzenaten angehörig, das seinen Ruhm bis heute festzuhalten gewußt hat: der Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein (1611—1684). Er hat einen großen, in seiner Art einzig dastehenden Traktat hinterlassen, das ‚Werk von der Architektur‘, der aber niemals zur Veröffentlichung, sondern lediglich als Vermächtnis für seine Nachkommen bestimmt war. Es enthält übrigens auch einen für den Geschmack der Zeit überaus lehrreichen Anhang über das Sammeln von Kunstwerken. Das Verdienst, die Handschrift nach langer Vergessenheit ans

Licht gezogen zu haben, gebührt Viktor Fleischer, der sie in seiner Studie über diesen fürstlichen Mäzen 1910 veröffentlicht hat. Als Ausklang dieser ganzen jahrhundertelangen und, wie wir wissen, von Italien ausgehenden Überlieferung erscheint ein an sich herzlich unbedeutendes und von Cicognara hart gescholtenes Buch rein pädagogischer Art. Es sind dies die Vorlesungen, die ein Jesuitenpater Joh. Izzo für seine adeligen Zöglinge an der von Maria Theresia gestifteten Ritterakademie in Wien 1784 hat drucken lassen.

Der Anteil der Mathematiker an der Baukunst blieb übrigens immer rege; wir werden gleich sehen, wie einer der berühmtesten Männer des Fachs in Italien, der schon genannte Padre Frisi, sich mit dem Problem der gotischen Wölbung beschäftigt. Im fernen Rußland, das eben so gewaltsam wie später einmal Japan westlicher Kultur eröffnet wird, geht ein deutscher Akademiker in Petersburg, G. W. Krafft, an die Grundprobleme der Architektur heran. Sein Streben, die mathematische Begründung der altverehrten Säulenordnungen zu finden (1750—1758), ist deshalb nicht ganz ohne Wichtigkeit, weil er dem Vorbilde eines weit berühmteren Amts- und Landesgenossen folgt, des großen Mathematikers Leonhard Euler (1783 in Petersburg verstorben), der in seinem Tentamen novae theoriae musicae (von 1729) das gleiche für ein Gebiet versucht hatte, das man von jeher und bis in die Tage der deutschen Romantik hinein gerne der bildenden Schwesterkunst verglichen und an die Seite gestellt hatte. Freilich war Kraffts Unternehmen noch weniger von Erfolg gekrönt und mußte den Beweis erbringen, daß diesen Dingen auf rein verstandesmäßigem Wege eben nicht beizukommen ist, obwohl die gesamte Theorie von Anfang an auf diesem zu wandeln bestrebt war. Gerade deshalb ist aber dieser späte Ausklang von einer gewissen Bedeutung.

Kurze Erwähnung verlangt noch die literarische Tätigkeit eines Mannes, der in dem baulich so wichtigen Dresden an der Seite des Generaldirektors der schönen Künste A. F. v. Hagedorn eine bedeutende Rolle gespielt hat, als Hofbaumeister wie als Lehrer an der 1763 gegründeten Bauakademie. Es ist dies Friedrich August Krubsacius

(† 1790), der als schaffender Künstler allerdings kein übergroßes Ansehen bei der Nachwelt gefunden hat. Seine Stellung als überzeugter Klassizist ist schon dadurch gekennzeichnet, daß er es sich angelegen sein ließ, auf Goethes Jugendaufsatz über Erwin von Steinbach mit einer scharfen Kritik zu antworten. An dem glänzenden Mittelpunkt des deutschen Rokoko hat er unentwegt dem Banner des nüchternsten Klassizismus norddeutscher Art Gefolgschaft geleistet, gegen die wunderlichen Grillen des Modegeschmacks gewettert und mit der Aufklärerei des Franzosen Cordemoy sich durchaus sinnesverwandt gefühlt. So behauptet die alte strenge und objektivistische Theorie und Praxis wie mit seinem Landsmann Mengs noch der aufdämmernden Romantik gegenüber das Feld.

Der gerade erwähnte Christian Ludwig von Hagedorn, der heute vergessene Bruder des bekannten Fabeldichters, stammt aus dem Kreise der Kenner, Sammler und Liebhaber — er hat gleich dem Leipziger Professor Christ als Radierer dilettiert. Die von ihm herausgegebenen ‚Betrachtungen über die Mahlerey' wurden zu ihrer Zeit hoch geschätzt und sie gehören auch wirklich zu den besten Erzeugnissen des 18. Jahrhunderts auf diesem Gebiet; ihr Verfasser hatte als Generaldirektor der schönen Künste in Sachsen den Rückhalt einer angesehenen Stellung und vielfacher Erfahrung. Besonders lehrreich für den Geist des 18. Jahrhunderts sind seine Versuche, sich kritisch nachschaffend der Landschaft zu bemächtigen, die ein halbes Jahrhundert später der junge Feuerkopf O. Runge in Hamburg als das wahre, ja einzige Thema moderner Kunst ausrufen wird. Darin berührt sich der aus diplomatischer Laufbahn hervorgegangene Weltmann Hagedorn mit dem Schweizer Salomon Gessner, dessen Idyllen, von ihm selbst mit feinen Kupfern ausgestattet, damals in der ganzen europäischen Welt mit Vergnügen gelesen wurden. Sein an Füessli gerichteter ‚Brief über die Landschaftsmalerei', der die eingehende Schilderung seines eigenen Studienganges enthält, ist gleichfalls eine echte Urkunde des 18. Jahrhunderts und seiner schwärmerischen Naturliebe, die aus Gessners Idyllen selbst in ihrer antikisch-sentimentalen Form liebenswürdig genug

spricht. Aus seiner Heimat, der Schweiz, ist ja nicht nur das berühmteste Beispiel ‚malender' Naturbetrachtung, Hallers Alpen, gekommen, sondern hier hatte auch jene Züricher Literatengesellschaft ihren Sitz, die in Bodmers und Breitingers ‚Discoursen der Mahler' (1721) wie in ihren sonstigen Werken sich mit bewußter Absicht der Formeln und Kategorien bediente, die sich die Theorie der bildenden Kunst längst zurechtgelegt hatte.

Wenigstens mit einem Worte soll hier auch des bescheidenen literarischen Anteils Österreichs an der Literatur der bildenden Künste gedacht werden, um so mehr, als es, schöpferisch gerade auf diesem Gebiete so ungemein begabt und tätig, sonst stumm bleibt. Freilich sind die Lesefrüchte, die der aus Schwaben gebürtige, doch ganz im theresianischen Wien eingebürgerte Jesuit Friedrich Christian Scheyb († 1777) unter den Decknamen Köremon und Orestrio (1770 und 1774) veröffentlichte, alles eher denn ursprünglich; aber sie wurden damals viel gelesen und geschätzt.

Allgemein europäische Bedeutung erlangte hingegen das literarische Wirken eines Mannes, der den in Italien groß gewordenen Typus der Virtuosen im Sinn des Klassizismus verkörpert; es ist Anton Raffael Mengs, dem sein Vater, diese Treibhauspflanze in gewaltsamer Pädagogik großziehend, beide Vornamen in sinnbildlicher Absicht schon in der Wiege anheftete: Correggio und Raffael sollten die Leitsterne des Lebens und Wirkens sein und wurden es für das Wunderkind, dessen Gestirn am sächsisch-böhmischen Elbufer aufging, in Rom den Scheitelpunkt erreichte und im fernen Spanien erlosch. Seine deutsch, italienisch und spanisch unter steter Mithilfe von gelehrten Freunden abgefaßte Schriften — Mengs selbst soll, was zu glauben ist, schließlich keine Sprache mehr vollständig beherrscht haben — zeigen von vornherein das Weltbürgertum ihres Urhebers. In ihrer Gedankenblässe sind sie uns heute ebenso fremd geworden wie das von den Zeitgenossen zum Himmel erhobene künstlerische Schaffen des ‚philosophischen Malers' selbst; sie sind aber denkwürdig und nicht zu übersehen als Vermächtnis des international gewordenen Klassizismus und des Mannes selbst, der Winckelmanns Freund und Berater gewesen

ist, den er allerdings auch — was recht kennzeichnend ist — mit einem angeblich antiken (in Wirklichkeit von ihm gefälschten) Wandgemälde hinters Licht geführt hat. Übrigens leitet ein dünner Faden auch von ihm zur deutschen Romantik, die an Stelle der alten Nebenbuhlerschaft der Künste die Wesenseinheit nicht nur der Bild-, sondern auch der Baukunst mit der Musik zu setzen bestrebt ist. Mengs wendet nicht bloß in seiner Lehre den Begriff der Harmonie in großem Umfange an, sondern er hat auch sein letztes Werk, die Verkündigung für Aranjuez, nach dem ausdrücklichen Zeugnisse seines spanischen Freundes und Herausgebers de Azara im Stil einer Corellischen Violinsonate malen wollen.

Das war der letzte Gruß des berühmten Deutschen an die Erde, die ihm vor allem heilig war. Zu ihr kehren auch wir noch einmal zurück, die wir an das Ende unserer Betrachtungen gelangt sind, wie wir von ihr den Ausgangspunkt genommen haben.

V. Die Italienische Kunstlehre des 18. Jahrhunderts.

Die Rolle des alten Mutterlandes aller theoretischen Bestrebungen, der Lehrmeisterin und des Vorbildes für ganz Europa ist allerdings in diesem Jahrhundert nicht entfernt mehr mit seinen Leistungen in den vorausgegangenen Zeiten zu vergleichen. Es bringt zwar noch immer sehr Vieles und Bedeutendes hervor, namentlich auf historisch-antiquarischem Gebiet, wie wir gesehen haben, aber es hat nicht mehr die Vorherrschaft, die ihm schon im Seicento allmählich entglitten war. Dasselbe gilt ja auch von seinem künstlerischen Schaffen, wenn auch seine Virtuosen, vom Padre Pozzo an bis zu Canova, in aller Welt geschätzt und geehrt sind, am Strande der Newa ebenso zu Hause wie in den Residenzen der pyrenäischen Halbinsel und an allen sonstigen großen und kleinsten Höfen des Ancien Régime. Freilich ist es ein Sohn italienischer Erde, Napoleon Buonaparte, der als der letzte und größte Condottiere die Geschicke Europas politisch und zu einem guten Teil auch künstlerisch bestimmt. Durch

Wegführung der bedeutendsten Kunstwerke hat er zwar sein eigentliches Vaterland empfindlich geschädigt, aber, groß wie in allem, auch den großen Gedanken der Völkergemeinschaft im Kunstwerk in entscheidender Form ausgesprochen, so wenig ihn seine Schöpfung, das europäische Zentralmuseum des Louvre, auch auf diesem Gebiete überlebt hat. Mit ihm als demjenigen, der die Tore der alten Zeit endgültig geschlossen hat, endet auch unsere Darstellung.

Eines der beredtesten Zeichen dieser letzten Periode, in der Italien, wie von seinen großen Taten ausruhend, sich immer mehr in ein Nachträumen seiner Vergangenheit einspinnt, aus dem es dann seine besten Patrioten mit heißer Leidenschaft zu wecken suchen, ist der vorher fast unerhörte Umstand, daß das Mutterland aller historischen und theoretischen Bestrebungen nunmehr die Modeschriften der übrigen Völker sich durch Übersetzungen anzueignen strebt. Die Beispiele dafür finden sich unter den im Vorausgegangenen aufgezählten Werken auf Schritt und Tritt. Voraus liegt nur die Proportionslehre des hoch geschätzten Dürer in der alten Venezianer Übertragung von 1591; Baldinuccis Aneignung des Van Mander läßt sich nicht als Übersetzung bezeichnen, und zu dergleichen hatten die Italiener bei der Fülle ihres eigenen Schaffens und bis ins Seicento die anerkannten Lehrmeister Europas auch wirklich keinen Anlaß.

Was nun das Schrifttum dieser letzten Periode des alten Italiens selbst hervorgebracht hat, ist mit wenigen Ausnahmen unbedeutend im Vergleich zum Seicento und vollends zu den Leistungen der übrigen, jetzt so kräftig sich rührenden Nationen des Nordens. Das alte ästhetisch-technische Traktatwesen neigt sich zu Ende; ein Buch wie die Pittura in Parnasso des Gio. M. Ciocchi (Florenz 1725) ist höchstens dadurch von einiger Bedeutung, daß es bewußt die ein Jahrhundert früher von Tassini ausgesprochenen Gedanken fortspinnt; zugleich ein Beweis, wie rückständig dieses einst führende Land geworden ist. Die Dialoge, in denen der gelehrte Bottari Maratta und Bellori über die drei Künste der Zeichnung sich unterhalten läßt, zeigen ebenso diese rückschauende Tendenz; Erhebliches bringen sie eben nicht viel, wenn man auch die ganz aus dem Geiste des 18. Jahrhunderts

hervorgehende Absage an den schematischen Kunstunterricht und an die alte Vorstellung von Lehrbarkeit der Kunst, besonders der Architektur, nach Regeln wird bemerken müssen. Aus demselben Geist geboren ist die nunmehr auch in Italien nach französischem Muster einsetzende Salon- und Damenliteratur. Ihr glänzendster Vertreter ist der Conte Francesco Algarotti aus Venedig (1712—1764), der Typus eines Welt- und Hofmannes, dessen ziervolle Erscheinung uns in einem feinen Pastell Liotards überliefert ist. Vom preußischen und sächsischen Hofe, von Friedrich dem Großen — der ihm auch das Grabmal im Pisaner Friedhof stiftete — und August III. geehrt und geschätzt, hat er namentlich der Dresdener Galerie ein paar ihrer besten Bilder verschafft. Wie er in seinem Buche: Il Neutonianismo per le Donne Errungenschaften der neuen Wissenschaft in angenehmer Form zu vermitteln sucht, so wirkte er auch in seinen zahlreichen kunstliterarischen Abhandlungen im Sinne solcher Bestrebungen, freilich meistens, wie es einmal in der Art dieses Schriftwesens liegt, fremde Gedanken ausbeutend, so auf dem Gebiete der Baukunst — der er eine eigene Schrift widmete — die eines sonderlichen Landsmanns, des Padre Lodoli (s. unten). Ein Typus des internationalen Schöngeistes, der in aller Welt zu Hause ist, widmet er seine Schrift über die Malerei (in der u. a. auch die Verwendung der Camera obscura dem Künstler eifrig empfohlen wird) der englischen Akademie; es ist mehr als ein Kompliment, wenn England darin die Palme auch auf dem Gebiet der Kunst gereicht wird. Denn sosehr er in dem alten Fachwerk ererbter Ästhetik befangen ist, er hat doch gute Witterung des Neuen und Kommenden, sein Griechentum ist ganz vom Geiste der Winckelmannzeit erfüllt und enthält z. B. in der durchaus nicht neuen, aber nun neuen Sinn empfangenden Forderung der Beschränkung des Geschichtsbildes auf wenige Figuren — die antikische Reliefbühne — eine deutliche Absage an den rauschenden Überschwang des Barocks, den doch die Kunst seiner Heimatstadt, vor allem die Tiepolos, bis an ihr Ende so glänzend vertreten hat. Man darf nicht übersehen, daß dieselbe Zeit Glucks Musikdrama im Schoße trug, das ebenso eine Absage an die pomphafte Oper italienischen

Stils war. Gerade gegen das gepriesene England in einem seiner einflußreichsten Vertreter erhob sich aber auch ein kleiner und namenloser Schriftsteller, der venezianische Abate Antonio Martinelli, der unter dem Decknamen eines Pedellen (bidello) der Akademie diese gegen Reynolds verteidigte, aber auch (schon 1783) auf den jungen Canova als eine Hoffnung seines Vaterlandes und der Kunst hinwies.

Ein Schöngeist gleich Algarotti ist dann der Jesuit Saverio Bettinelli aus Mantua (1718—1808), zu seiner Zeit sehr geschätzt und eine überaus bemerkenswerte Figur des italienischen Schrifttums im Settecento. Seine Venti Lettere d'una dama ad una sua amica sulle belle arti unter dem Decknamen Diodoro Delfico, in prunkvoller Ausstattung als Hochzeitsschrift für eines der vornehmsten Paare Venedigs (Barbarigo—Pisani) 1793, also knapp vor dem Zusammenbruch der alten Herrlichkeit erschienen, sind ein Musterbeispiel dessen, was er selbst zu Recht mit weltmännischer Ironie Istruzione color di rosa nennt. Es ist bezeichnend, daß ein vornehmer Engländer darin eine Hauptrolle spielt; unnötig, eigens darauf hinzuweisen, welche Bedeutung diesem Element — man denke an den Konsul Smith — im Venedig dieser Zeit zukommt.

Einige Aufmerksamkeit fordert noch die Architekturlehre dieser Zeit, als ein Gebiet, auf dem Italien seit alter Zeit die unbestrittene Vorherrschaft innehatte. Namentlich auf dem Felde der ‚Zivilbaukunst' dauert die rege Tätigkeit das ganze Jahrhundert hindurch fort und erstreckt sich noch weit in das folgende. Unter den zahlreichen für den praktischen Bedarf der Bauschule bestimmten Lehrbüchern ist hier wenigstens eines, das des Ferdinando Galli-Bibbiena aus Bologna (1657—1743) hervorzuheben, eines der wichtigsten Vertreter seiner weitverzweigten Familie, die namentlich für den Theaterbau auch des Nordens lange Zeit tonangebend gewesen ist.

Eines Mannes, dessen Name schon wiederholt im Vorbeigehen genannt wurde, muß hier auch gedacht werden, obwohl er selbst niemals als Schriftsteller hervorgetreten ist. Es ist das der Padre Carlo Lodoli (1690—1761), der in seiner Vaterstadt Venedig als Theologieprofessor und aristokrati-

scher Erzieher wirkte und, von Männern wie Montesquieu, Scipione Maffei, G. B. Vico u. a. geschätzt, jedenfalls eine der eigenartigsten Erscheinungen seiner Zeit gewesen ist. Er hat sich sehr viel praktisch und theoretisch mit der bildenden Kunst, namentlich der Architektur abgegeben und ist dabei zu recht merkwürdigen Ansichten gelangt. Geistreich, witzig und boshaft, hat es diesem ‚modernen Sokrates' vor allem unter den handfesten Praktikern seiner Umgebung natürlich nicht an Widersachern gefehlt; geschrieben hat er selbst, wie schon erwähnt, nichts, aber ein begeisterter Verehrer aus einer der angesehensten patrizischen Familien Venedigs, der Prokurator Andrea Memmo, hat sein Vermächtnis mit hingebender Treue festgehalten und der Nachwelt überliefert. Fingerfertige Schriftsteller wie Algarotti und der noch zu erwähnende Milizia haben seine Gedanken vielfach übernommen und in ihrer Weise fruchtbar gemacht. Daß er von den Ideen seines geistlichen Standesgenossen Cordemoy zweifellos nicht unberührt geblieben ist, wurde schon erwähnt; aber auch daß ein anderer, Abbé Laugier, der erste französische Geschichtschreiber der Republik Venedig, ihn ziemlich ausgiebig gebrandschatzt hat. Der Eindruck, den die dem Gewohnten zuwiderlaufenden, häufig etwas barocken, aber fast immer originellen und selbständigen Gedanken dieses Aufklärers machten, hat es auch zu Wege gebracht, daß man damals, wie bereits erwähnt, den Traktat eines längst verschollenen Sieneser Architekten vom Beginn des 17. Jahrhunderts, Teofilo Gallaccini (s. oben) über die ‚Fehler der Architekten' zum erstenmal in Venedig (1767) in Druck legte, und daß der venezianische Vedutenstecher Antonio Visentini ihn mit eigenen Erläuterungen begleitete.

Lodoli ist uns deshalb so merkwürdig, weil er gewisse moderne Gedanken vorwegnimmt. Sein Bestreben ist ganz im Geiste des aufklärenden Rationalismus seiner Zeit auf die vernunftgemäße Begründung des Stils gerichtet und in der Art, wie er die Rolle des Materials in diesem betont, das uneingeschränkte Bekenntnis zu diesem als eine wesentliche Eigenschaft allen Stils fordert, das Verbergen und Verkleistern desselben — von der alten Zeit freilich in höchstem Maße auf allen möglichen Gebieten geübt! — als stilwidrig

ablehnt und verurteilt, läßt ihn fast als einen einsamen und vergessenen Vorläufer Gottfried Sempers erscheinen. Wie dieser widmet er der alten Ableitung des griechischen Tempels aus dem Blockhaus, freilich in ganz anderm Sinne, große Aufmerksamkeit. Sein Jünger Algarotti gebraucht mit vollem Bewußtsein das Wort, daß es sich ihm um eine Grammatik der Baukunst handle. Es ist ferner ganz im Sinne Semperscher Stiltheorie, wenn Lodoli darauf besteht, daß die lebendige Wirksamkeit des Bauwerks (der Ausdruck Funzione taucht hier schon auf) in seinem Aufbau (rappresentazione) klar zum Ausdruck kommen müsse und daß er deshalb die in Italien seit alter Zeit so auffällige Schmuckfassade, nur als Zierwesen vor den ganz anders gegliederten Innenraum gestellt und ihn maskierend, auf das schärfste ablehnt. Der ‚architetto filosofo', wie ihn seine Bewunderer mit einer längst und in dieser Zeit besonders geläufigen, für sie auch bezeichnenden Redeblume nannten, war mitten im neu gekräftigten Klassizismus höchst skeptisch gegen die gepriesene Antike gestimmt und berührt sich damit mit dem Franzosen Falconet, zu dem er sonst freilich keine Beziehungen gehabt hat; gerade das Griechentum liefert ihm mit seiner stilwidrigen Übertragung des Holzstils auf die Steintechnik das Gegenbeispiel. Vollends merkwürdig wird uns aber der Mann dort, wo er sich, ganz im Geiste seiner Lehre, die immer den Zweckbegriff in den Vordergrund stellt, mit Bestrebungen des modernen Kunstgewerbes auseinandersetzt; er bringt z. B. im Gegensatz zu den Prunkmöbeln seines Jahrhunderts eine Reform der Sesselkonstruktion in Vorschlag, die genau dem Rücken und Gesäß entsprechen und dadurch ihre lebendig gewachsene Stilform gewinnen soll; schon sein Jünger Memmo bemerkt, hier lägen Gedanken vor, die vom englischen Kunstgewerbe (es sind die Reformen Chippendales und seiner Nachfolger gemeint) verwirklicht worden seien. In derselben Richtung liegt es, wenn Lodoli überall Stil und Schönheit des Geräts auf seine Zweckbestimmung aufbaut, den Wagenbau z. B. auf Schönheit, Leichtigkeit und Festigkeit prüft und die Gondel seiner Heimat mit Recht als ein nicht zu übertreffendes Muster ihrer Art hinstellt, an der jedes Stück seiner Bestimmung vollkommen entspreche und

damit auch den Eindruck künstlerischer Schönheit erwecke.

An Lodoli schließt sich in seiner Art ein anderer venezianischer Kunstschriftsteller an, der schon am Ausgange dieses Zeitraums steht und, wie er schon seinen Lebensjahren nach in das napoleonische Kaisertum hinüberleitet, so auch unsere Darstellung beschließen soll. Es ist dies Francesco M i l i z i a, der als schaffender Architekt freilich keine Lorbeeren geerntet, dafür aber eine der einflußreichsten, bekanntesten und wegen seiner in Galle getauchten Feder auch gefürchtetsten Kunstschriftsteller des zur Neige gehenden Jahrhunderts geworden ist. Auf geschichtlichem Felde ist er uns schon begegnet (Materialien VII); für das eklektische Wesen, das Italien in dieser Zeit anhängt, spricht schon der Titel eines vielgelesenen (auch sogleich übersetzten) Werkchens von ihm, das über die Kunst des Sehens ‚nach den Grundsätzen von Sulzer und Mengs‘ handelt (1781). Es ist auch eines der ausgeprägtesten Werke von ihm, das seine Geistesart als die eines Puristen streng klassizistischen Wesens enthüllt. Die Kunst der überwundenen Generationen, die man jetzt als barock bezeichnet, hat keinen überzeugteren Verächter und Bekämpfer als ihn, obwohl das bello ideale, das er nun freilich im Sinne s e i n e r Zeit versteht und auf seine Fahne schreibt, gerade von der Theorie jener Zeit zuerst geformt ist. Bernini, dem er fast jegliches Verdienst außer dem eines geschickten Machers abspricht, ist sein Scheuel und Greuel, er wittert aber auch mit dem Drang leidenschaftlichen Hasses in Michelangelo den Ahnherrn dieser ganzen Entwicklung. Seine Rügereden gegen den Moses, der ein Gewand wie ein Bäcker zur Schau stelle, gegen den leeren akademischen Akt des auferstandenen Christus, gegen die Pietà, die den Ausdruck einer Wäscherin habe, und die im damaligen Italien Befremden und Entrüstung erregt haben, greifen doch wieder auf ältere Stimmen aus den Tagen des barocken Raffaelkultus zurück und präludieren folgenden ähnlicher Art. Im ganzen war er aber der richtige Mann nach dem Herzen überzeugter Klassizisten der napoleonischen Zeit wie eines Cicognara, und er nimmt deren Anschauungen schon in manchen Punkten voraus. Seine Forderung einer Gesetzgebung für die schönen

Künste ist von dem großen und gewalttätigen Organisator dann ja verwirklicht worden, und wenn er einen alten Gemeinplatz, das Bildnis sei kein Kunstwerk, wenn es nichts anderes als Bildnis sei, verficht, so geschieht das doch in einem neuen Sinn, eben demjenigen, der in der offiziellen Kunst napoleonischer Prägung Inhalt und Ausdruck erhalten hat.

Bibliographie.

FRANKREICH. Namentlich für das 18. Jahrhundert kommt neben dem oben erwähnten Fontaine das ziemlich ungleichmäßige Buch von Albert Dresdner, Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie, I. Entstehung der Kunstkritik, München 1915, in Betracht.

De La Font de St-Yenne, Kleine kritische Schriften: Réflexions sur la peinture, (Paris) 1746; Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la Peinture en France, Paris 1747 und 1752; Le Génie du Louvre aux Champs Elysées: Dialogue entre le Louvre, la ville de Paris, l'ombre de Colbert et Perrault, (Paris) 1756; Sentiments sur quelques ouvrages de Peinture, Sculpture et Gravure, Écrits à un particulier en Province, (Paris) 1754. Gegen Laugier (s. unten) ist sein Examen d'un essai sur l'architecture, Paris 1753, gerichtet. Bachaumont, François de, Lettres sur les peintures, sculptures et gravures des M. M. de l'Académie Royale exposées au Salon du Louvre depuis le 1767 jusqu'à 1779, London 1780. Bachaumont, L. de, Essai sur la Peinture, la Sculpture, et l'Architecture, Paris 1751. Fénelon, Archevêque de Cambray, Deux Dialogues sur la peinture (Parrhasius, Leonardo, Poussin sind die Zwischenredner), zusammen mit Monvilles Leben des Mignard, Amsterdam 1731; Neuausgabe von Singer, London 1811. Diderots Salonkritiken in seinen Œuvres, die zuerst (von Naigeon herausgegeben) Paris 1798 in 15 Bänden erschienen. Seinen Essais sur la Peinture (Paris 1796, in deutscher Übertragung von C. F. Cramer schon Riga 1797) hat Goethe bekanntlich den berühmten Versuch über die Malerei mit eigenen Anmerkungen durchsetzt (zuerst in den Propyläen 1798) entnommen; vgl. Doering, Goethe und Diderot über die Malerei, Preuß. Jahrbücher 1888. Cochin,

Ch. Nicolas, Recueil de quelques pièces concernant les Arts, Paris 1757; Neuausgabe als Œuvres diverses, Paris 1771, 3 Bände. Darunter sind für die zeitgenössische Kritik besonders die Misotechnites aux Enfers ou examen des observations sur les Arts par une Société d'Amateurs wichtig, Paris 1758, 1759, 1769.

Von den Schriften der Akademiker sind Charles Coypels Discours prononcez dans les conférences de l'Académie Royale, Paris 1721 (1732, 1792) zu nennen.

Watelet, Claude Henri de, L'Art de Peindre, Poème avec des réflexions sur les différentes parties de la Peinture, Paris 1760 und Amsterdam 1761; deutsch Leipzig 1763; italienisch von Caremicio, Genua 1765, und (in versi sciolti) von Gasp. Gozzi, Venedig 1777. Das mit P. C. Levesque herausgegebene Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure, Paris 1792, 5 Bände, ist als ‚Aesthetisches Wörterbuch über die bildenden Künste' von C. H. Heydenreich deutsch bearbeitet worden, Leipzig 1793—1795. Über Watelet: Justi, Winckelmann, 2. A., III, 41. Merkwürdig ist auch Watelets Eintreten für die englische Gartenkunst in seinem Essai sur les jardins, Paris 1772; deutsch Leipzig 1776.

De Marsy, Fr. Marie, La Peinture, Poème traduit du Latin, Paris 1740; lateinisch (mit Dufresnoy) herausgegeben von Klotz, Leipzig 1770.

Doissin, Louis, Sculptura, Carmen, Paris 1753, auch französisch im gleichen Jahr und 1757; italienisch in versi sciolti von A. L. de Carli, Mailand 1775.

Lemierre, Antoine Marin, La Peinture, Poème en trois chants, avec notes, Paris 1769, Amsterdam 1770.

Falconet, Etienne Maurice: Seine Schriften sind öfter herausgekommen; die vollständigste Ausgabe ist die sechsbändige: Les Œuvres d'Etienne Falconet statuaire, Lausanne 1781; die Réflexions sur la Sculpture erschienen zuerst Amsterdam 1761, deutsch schon 1765 in der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften, Bd. I; die Observations sur la Statue de Marc-Aurèle et sur d'autres objets relatifs aux beaux-arts Amsterdam 1771. Seine Traduction des XXXIV, XXXV et XXXVI livres de Pline l'Ancien, avec

des notes, Haag 1775. Die in Gemeinschaft mit Diderot für die Enzyklopädie geschriebenen Artikel über die Bildhauerkunst wurden schon (London) 1777 von Tooke ins Englische übersetzt. Goethes Jugendaufsatz: Von Falconet und über Falconet, erschien 1772. Die Gesamtdarstellung von Edm. Hildebrandt, Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E. M. Falconet, Straßburg 1908 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, H. 63) behandelt die literarische Tätigkeit des Mannes eingehend im II. Teil, 88—151. Über Falconet auch Stark, Handbuch I, 172 ff.

Unter den Liebhabern und Sammlern ragen der Graf Anne Claude de Caylus und Pierre-Jean Mariette besonders hervor. Über den ersten vgl. namentlich Stark, Handbuch I, 147 f.; unter seinen auf moderne Kunst zielenden Schriften sind hervorzuheben die Nouveaux sujets de Peinture et Sculpture, Paris 1755. Die ‚Abhandlungen zur Geschichte und Kunst' erschienen deutsch von Meusel, mit Vorrede von Klotz, Altenburg 1768, in 2 Bänden. Unter Mariettes Schriften, der in der Sammlergeschichte des 18. Jahrhunderts eine so bedeutende internationale Rolle spielt, ist besonders die mit prachtvollen Kupfern ausgestattete und technisch überaus lehrreiche Darstellung zu nennen: Description des travaux qui ont précédé, accompagné et suivi la fonte en bronze d'un seul jet de la statue équestre de Louis XV, dressée sur les mémoires de Lempereur, Paris 1768, fol. (Ein vorausliegendes ähnliches Werk von Boffrand s. u.) Estève, Dialogues sur les Arts entre un artiste américain et un amateur français, Amsterdam 1756. Ein Nachzügler alter Denkungsart: Méry, La Théologie des Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Dessinateurs, où l'on explique les principes et les véritables règles pour réprésenter les mystères de N. S. etc. avec l'indication des meilleurs tableaux et des morceaux de sculpture . . . qu'on voit dans les Églises de Paris et dans les Cabinets des particuliers, Paris 1765.

Um des Verfassers willen ist Liotards Traité des Principes et des Règles de la Peinture, Genf 1781, zu nennen; um des für das 18. Jahrhundert namentlich in Frankreich sehr ergiebigen Themas wegen die Schrift von C. F. Joullain, Réflexions sur la Peinture et la Gravure, accompagnées

d'une courte Dissertation sur le Commerce de la Curiosité, et les ventes en général. Ouvrage utile aux Amateurs, aux Artistes et aux Marchands, Metz 1786.

Architekturlehre.

Von dem ältern Blondel ist zu unterscheiden der jüngere Jacques François Blondel, dessen Cours d'Architecture (vollendet von P. Patte) Paris 1771—1777, 6 Bände Text und 3 Tafelbände, erschien. Dieser Blondel hat sehr viel geschrieben. Zu erwähnen ist noch sein großes (unvollendetes) Tafelwerk über die Bauten von Paris, Architecture françoise ou Recueil des plans . . . des églises, maisons royales et édifices les plus considérables de Paris, Paris 1752, 4 Bände, von dem ein Neudruck (Paris 1904) erschienen ist. Besonders merkwürdig ist auch der im Geist des schwärmerischen Jahrhunderts gehaltene Briefwechsel zwischen einer Dame und ihrem Freunde über das Modethema der Baukunst, der u. d. T. L'Homme du monde éclairé par M. de Bastide, Amsterdam 1774, in 2 Bänden erschien. Über die französischen Architekturtheoretiker sind die bei aller Knappheit sehr eindringlichen und aufklärenden Bemerkungen zu vergleichen, die A. E. Brinckmann in seiner ‚Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern' (Burgers Handbuch der Kunstwissenschaft), Berlin o. J., gibt (besonders S. 228 f., 287).

Cordemoy, L. G. de, Chanoine, Nouveau traité de toute l'architecture ou l'art de bastir, utile aux entrepreneurs et aux ouvriers . . . Avec un dictionnaire des termes d'architecture, Paris 1706 und 1714; vgl. Comolli, Bibliografia IV, 264 f. und besonders ausführlich Schumann, Barock und Rokoko, Leipzig 1885, 6 ff. (dessen bibliographische Angaben indessen ein fast wörtlicher Auszug aus dem gar nicht genannten Comolli sind).

Laugier, Abbé Marc Antoine, Essai sur l'architecture, Paris 1753, 1755, Haag 1765, der auch ins Englische (London 1755 und 1786) und Deutsche (Leipzig 1768) übersetzt wurde. Von Laugier außerdem: Réflexions sur quelques causes de l'État présent de la Peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois

d'Août 1746, Haag 1747, und Manière de bien juger des ouvrages de Peinture, Paris 1771. Über ihn vgl. Gurlitt, Barockstil II, 1, 309. Gegen Laugier richtet sich die scharfe Kritik eines Berufsarchitekten, Auguste Alexandre Guillaumot, Remarques sur un livre intitulé: Observations sur l'architecture de M. l'Abbé L., Paris 1768; Comolli, Bibliografia IV, 283. Der Architekt C. E. Briseux ist auch der Verfasser des s. Z. viel gelesenen Buches: Traité du beau essentiel dans les Arts appliqués particulièrement à l'architecture (ganz in Kupfer gestochen), Paris 1752 (und An V).

Frézier, Amédée Franç., La théorie et la pratique de la coupe des pierres et des bois pour la construction des voûtes etc. . . . ou traité de stéréotomie à l'usage de l'architecture auquel on a joint une Dissertation sur les ordres de l'architecture, Straßburg 1737—1739, Paris 1754—1769, 3 Bände.

Boffrand, Germain de, Livre d'architecture mit lateinischem und französischem Text, Paris 1745, enthält u. a. zwei Aufsätze: Dissertation sur ce qu'on appelle le bon goust en architecture und Principes tirés de l'art poétique d'Horace; vgl. die ausführliche Darstellung bei Gurlitt, Geschichte des Barockstils II, 1, 258 ff. Boffrand gab auch heraus: Description de ce qui a été pratiqué pour fondre la bronze d'un seul jet la figure equestre de Louis XIV. . . . en 1699; französisch und lateinisch Paris 1743; ein Foliant mit ausgezeichneten und technisch lehrreichen Kupfertafeln.

Le Clerc, Sébastien, Traité d'Architecture, avec des remarques et des observations très-utiles pour les jeunes gens qui veulent s'appliquer à ce bel art, Paris 1714; deutsch Nürnberg 1759 und 1797 (von Kraft); holländisch Amsterdam o. J.; englisch von Chambers, London 1732.

Patte, Pierre, Discours sur l'architecture où l'on fait voir combien il serait important que l'étude de cet art fit partie de l'éducation des personnes de naissance: à la suite du quel se propose une manière de l'enseigner en peu de temps, Paris 1754. Derselbe, Mémoires sur les objets les plus importans de l'architecture, mit Tafeln, Paris 1769. Derselbe, Essai sur l'architecture théâtrale . . . Avec un examen des principaux Théâtres d'Europe et une Analyse des écrits les plus importants sur cette matière, Paris 1782, mit Tafeln; ita-

lienisch Storia e descrizione de' principali Teatri antichi e moderni von Ferrario, mit Noten des Theatermalers P. Landriani, Mailand 1830.

Von Wichtigkeit sind die Artikel über Kunst der großen französischen Encyclopédie méthodique, Paris 1782—1832, die in zwei eigenen Bänden, Beaux-Arts, Paris 1788—1791 (mit Tafelband von 1805) gesammelt vorliegen. Roland Le Virloys, Ch. Franç., Dictionnaire d'Architecture, civile et de tous les arts qui en dépendent, Paris 1770 —1771, 3 Bände mit Tafeln.

Unter den ästhetischen Schriftstellern sind vor allem zu nennen die Reflexions critiques sur la Poésie et la Peinture des Abbé J. B. Dubos, Paris 1719 u. ö. aufgelegt; englisch von Nugent, London 1748; deutsch von Funk, Kopenhagen 1760; dann Ch. Batteux, Les Beaux-Arts réduits à un même principe, Paris 1747; deutsch Leipzig 1751.

Über die SPANISCHEN Theoretiker des 18. Jahrhunderts handelt eingehend Menendez y Pelayo in seiner Historia, 2. A., VI, 255 ff. Palomino, El Museo Pictorico (1715), s. Materialien VII. (Menendez 258 f.), Ayala, Pictor christianus, 1730 (ebend. 271 f.) s. oben. Gregorio Mayans, Arte de pintar (1776) erst Madrid 1854 gedruckt.

Preciado de la Vega, Francisco, Arcadia Pictórica en sueño ó poema prosaico sobre la Teórica y Práctica de la Pintura, Madrid 1789.

Nicolás de Arce y Cacho, Conversaciones sobre la Escultura, Compendio histórico teórico y práctico de ella. Para la mayor ilustración de los jóvenes dedicados a las Bellas Artes de Escultura, Pintura y Arquitectura: luz á los aficionados y demás indivíduos del dibujo. Obra útil instructiva y moral, Pamplona 1786.

Über die Schriftstellerei des Jove-Llanos s. Menendez a. a. O. 338 ff.

Über die ENGLISCHE Ästhetik des 18. Jahrhunderts besonders v. Stein a. o. a. O.

Unter den Schriften des Architekten Batty Langley, auch für die neue Gartenkunst (New Principles of

Gardening, London 1728) wichtig, ist besonders zu erwähnen: Gothic Architecture inproved by Rules and proportions; to which is added an Historical Dissertation on Gothic Architecture, mit Kupfern, London 1747. Auch sein Versuch einer Bibliographie kann angemerkt werden: The Builders compleat Assistent, or a Library of Arts and Sciences necessary to be understood by Builders an Workmen, London 1738 u. ö. Neben ihn tritt ein anderer berühmter Baumeister dieser Zeit, William Chambers (s. a. o.), mit seinen Deseigns of Chinese Building etc., to which is annected a Description of their Temples, Houses, Gardens, London 1753, 1757; französisch Paris 1776. A Dissertation on oriental Gardenings, London 1772. Treatise of civil Architecture, London 1759, 1768. Das schon im 17. Jahrhundert (z. B. bei Sandrart) wahrnehmbare Interesse am Chinesischen führt jetzt im englischen Mittel zu einer Gegnerschaft gegen die Naturromantik und Gotik: vgl. dazu die Ausführungen Gurlitts, Geschichte des Barockstils II, 1, 400 ff.

Wichtig und abschließend für die Beziehungen zwischen der neuen Gartenkunst und der Malerei ist das Buch von Sir Uvedale Price, Essays on the Picturesque as compared with the Sublime and the Beautiful; and on the use of studying Pictures for the purpose of improving real Landscape, London 1794, 1796, 1798, 1810. Derselbe, A Letter to H. Repton Esq. on the application of the practice as well as the Principles of Landscape-Painting to Landscape-Gardening (Ergänzung zu seiner frühern Schrift), London 1795, sowie A Dialogue on the distinct Characters of the Picturesque and the Beautiful. Prefaced by an introductory Essay on Beauty, with remarks on the ideas of Sir Joshua Reynolds and Mr. Burke, upon that subject, Hereford 1801. Die Schrift ist als Antwort auf das an Price gerichtete Lehrgedicht des Archäologen Richard Payne Knight, The Landscape (in drei Büchern), London 1794, 1795, gedacht. William Masons vielbewundertes Lehrgedicht in vier Gesängen, The English Garden, London 1772, erschien deutsch schon Leipzig 1773. Das oben angezogene Werk von Edmund Burke ist die Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, London 1757 u. ö., das

auch in alten deutschen und italienischen Übersetzungen (Riga 1773, Mailand 1804) vorliegt. Ferner Gilpin, Will. Rev., An Essay upon Prints containing Remarks upon the principles of picturesque Beauty etc., London 1768, 1781, 1792, 1802; holländisch Rotterdam 1787; französisch Breslau 1800. Derselbe, Three Essays; on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape, to which is added a Poem on Landscape-Painting, London 1792, 1794. Von einem Anonymus rührt her: An Essay on Landscape's Painting, with remarks, general and critical, on the different schools and masters, ancient and modern, London 1783 u. ö. bis 1853.

Elsum, John, The Art of Painting after the Italian Manner; with practical observations on the principal colours and directions how to know a good picture, London 1704.

Page, Thomas, The Art of Painting in its rudiment, progress and perfection, delivered exactly as it is put in practice etc., London 1720.

Richardson, John, An Essay of the Theory of Painting, London 1715, 1725; französisch Amsterdam 1728. Derselbe, The Connoisseur; an Essay on the whole Art of Criticism as it relates to Painting and a Discourse on the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage of the Science of a Connoisseur, London 1719. Beides auch in den Works of John Richardson, London 1772 und 1792.

La Motte, Charles, Essay upon Poetry and Painting, with relation to the sacred and profane History (das ‚Fehler'-Thema!), London 1730.

Webb, Daniel, An Inquiry into Beauties of Painting, and into the Merits of the most celebrated Painters, ancient and modern, London 1760, 1761, 1769, 1777; französisch von Eidous, Paris 1765; deutsch von Vögelin (mit einem Sendschreiben von H. J. Füessli), Zürich 1766 und 1771; italienisch ‚da una Dama Veneta' (d. i. Maria Querini-Stampalia), Venedig 1791, und von F. Pizzetti (mit gelehrten Erläuterungen), Parma 1804. Außerdem: A Letter to His Excellency Count *** (F. Algarotti) in which the Question: Whether Allegories ought to be admitted in Painting and Sculpture is considered, London 1771. Über Webb s. u. a. Hildebrandt, Falconet, S. 110 f.

Hogarth, William, The Analysis of Beauty, written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste, London 1753, 1772, 1810; ferner in der Gesamtausgabe von Hogarths Werken, London 1810 und 1837; deutsch von Mylius, Zergliederung der Schönheit, Berlin 1754, sowie im Auszug von Leitner, W. Hogarths Aufzeichnungen, Berlin, Bard 1914; französisch von Jansen, Paris 1805; italienisch Livorno 1771. Derselbe (?), An Essay on Comic Painting, London 1788. Zu Hogarths Analysis vgl. Justi in der Zeitschrift für bildende Kunst VII (1872).

Reynolds, Sir Joshua, Discourses delivered at the Royal Academy, London 1771, 1778 (einzeln), Gesamtausgaben London 1821, Edinburgh 1840, und mit Anmerkungen von Burnet, London 1842; letzte Ausgabe von R. Fry, London 1905. Sämtliche Werke (auch seinen Kommentar zu Dufresnoy enthaltend) von Malone, The Works of Sir J. Reynolds, London 1794—1797, 1798, 1801, 1819, 1824; von Beechey, The literary Works of Sir J. Reynolds, London 1852, 2 Bände. Die Discourses: französisch Paris 1787, 2 Bände; italienisch Bassano 1787; deutsch von E. Leisching, Wien 1893. Über Reynolds Kunsttheorien Ortlepp, Sir J. Reynolds, Straßburg 1907.

Wolcott, John (Peter Pindar), Subjects for Painters, London 1789.

Als eine der ersten Schriften gegen den falschen Klassizismus sind Edward Youngs (des Dichters der berühmten Night Thoughts) Conjectures on original Composition (1750) zu nennen.

DEUTSCHLAND. Joh. Joach. Winckelmanns Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Dresden und Leipzig 1755; englisch Glasgow 1766. Derselbe, Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, Dresden 1763. Derselbe, Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst, Dresden 1766; französisch Paris An VII. Alle diese Schriften auch in den Gesamtausgaben, deren erste (von Goethe angeregt) durch Fernow, H. Mayer u. a., Dresden und Berlin 1808—1825 besorgt wurde; eine fran-

zösische Ausgabe erschien Paris 1790; die erste italienische Prato 1830—1834. Lessings Laokoon zuerst Berlin 1766; französisch Paris 1802; italienisch Mailand 1833; englisch London 1836. Herders Kunstschriften sind in der III. Serie seiner sämtlichen Werke, erste Ausgabe von C. G. Heyne, J. V. Müller und J. G. Müller, Tübingen 1805—1820, Bd. 30—45, enthalten; darunter besonders die zuerst Riga 1778 erschienene Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume.

Hagedorn, Christ. Ludw. von, Betrachtungen über die Mahlerey, Leipzig 1762, 2 Bände; französisch von M. Huber, Leipzig 1775. Briefe über die Kunst von und an Hagedorn, herausgegeben von Torkel Baden, Leipzig 1797. Über Hagedorn vgl. Stark, Handbuch I, 177.

Sulzer, Joh. Georg, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Biel 1777, 2 Bände; Leipzig 1786—1787, 4 Bände, und in einer neuen vermehrten Ausgabe mit den (heute noch eine wahre Fundgrube älterer Literatur darstellenden) bibliographischen Zusätzen von F. von Blankenburg, Leipzig 1792—1794, 4 Bände (Nachträge von Dyk und Schulze auch separat Leipzig 1793—1803 in 3 Bänden erschienen). Groß, Sulzers Theorie der Schönen Künste, Berlin 1906, und Leo, G. Sulzer und die Entstehung der Theorie der Schönen Künste, Berlin 1907.

Moritz, K. Ph., Über die bildende Nachahmung des Schönen erschien zuerst Braunschweig 1788; ein Neudruck (mit Einleitung) in B. Seufferts Deutschen Literaturdenkmalen des 18. und 19. Jahrhunderts, II. 31, Stuttgart 1888.

Ramdohr, Wilh. Basil. von, Charis oder: über das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künsten, Leipzig 1739 und 1793, 2 Bände. Derselbe, Studien zur Kenntnis der schönen Natur, der schönen Künste usw., Hannover 1792. Derselbe, Die Bildergalerie des Freiherrn F. W. B. v. Brabeck in Hildesheim, mit kritischen Bemerkungen und einer Abhandlung über das Schöne in der Malerei und besonders in der niederländischen Schule, Hannover 1792.

Racknitz, Joh. Fr. Freiherr zu, Briefe über die Kunst, an eine Freundin, Dresden 1792 und 1795. Der-

selbe, Darstellung und Geschichte des Geschmacks der vorzüglichsten Völker, in Beziehung auf die neuere Auszierung der Zimmer und auf die Baukunst, Leipzig 1796.

(Mengs, Ant. Raph.), Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Mahlerey, herausgegeben von C. Füessli (ohne den Namen des Verfassers), Zürich 1762, 1765, und (unter Mengs Namen) 1774, 1788; italienisch (mit den Lezioni pratiche) in der (von Baldassare Orsini) im Deckverlag Augusta (= Perugia) 1784 herausgegebenen Antologia dell'arte Pittorica, noch andere theoretische Aufsätze, Regeln und Anweisungen aus Lomazzo, A. Pozzo sowie einen eigenen Saggio sulla composizione della Pittura des Verfassers selbst enthaltend, der seinen Namen als Kryptogramm in den Überschriften der Vorrede angebracht hat. Erste Gesamtausgabe von Mengs' Schriften: Opere pubblicate da Gius. Nicc. D'Azara, Parma 1780 und Bassano 1783, 2 Bände; dann vermehrte Ausgabe von Fea, Rom 1787; deutsch von Prange, Halle 1786, 3 Bände, sowie von G. Schilling, Bonn 1843—1844, 2 Bände; spanisch von D'Azara, Madrid 1780 und 1797; französisch von Jansen, Amsterdam 1781 und Paris 1786, von Hérissant (aus der deutschen Ausgabe), Regensburg 1782; englisch London 1796. Aus der italienischen Gesamtausgabe d'Azaras erschien einzeln übersetzt der Praktische Unterricht in der Malerei, von Facius, Nürnberg 1783, mit Anmerkungen von Schnorr. Leipzig 1818; schwedisch von Lindborg, Stockholm 1832. Sorgfältige Bibliographie der Schriften von und über Mengs von Lüdecke, Rep. f. Kunstw. XL (1917), 255 f.; ferner Christoffel, Der schriftliche Nachlaß des A. R. Mengs, Ein Beitrag zur Erklärung des Kunstempfindens im spätern 18. Jahrhundert, Basel 1918, und Waetzold, R. Mengs als Kunsthistoriker, Zeitschrift f. bild. K., N. F. XXX (1918), 121 f. Die erste selbständige Biographie des Mengs hat der Abbate Bianconi geschrieben: Elogio storico del Cav. A. R. Mengs, Mailand 1780, 1797, Pavia 1795; französisch Paris 1781 (anonym); deutsch Wien 1781, Leipzig 1800, sowie von J. E. W. Müller, Zürich 1781.

(Scheyb, Fr. Chr.), Köremons Natur und Kunst in Gemälden, Bildhauereyen etc. Zum Unterricht der Schüler

und Vergnügen der Kenner, Wien 1770, 2 Bände. Derselbe, Orestrio von den drey Künsten der Zeichnung, nebst einer Vorrede von F. J. Riedel (dem Wiener Herausgeber Winckelmanns), Wien 1774, 2 Teile.

Junker, C. L., Grundsätze der Mahlerei, für ihre Liebhaber, Zürich 1775. Derselbe, Betrachtungen über Mahlerei, Ton- und Bildhauerkunst, Basel 1778. Rambach, Fr., Einige Gedanken über den Wert der Altertumskunde für die bildenden Künstler, Berlin 1774. Gessner, Salomon, Brief über die Landschaftsmahlerey an Herrn Füesslin, Zürich 1787; (italienisch noch in der von Laurenti und Gasparoni herausgegebenen Raccolta di Opuscoli sopra argomento d'Arti Belle, Rom 1844, I, 217); ferner in seinen Schriften (Idyllen), Zürich 1762 u. ö., die auch französisch (Zürich 1773, Paris 1786 u. ö.) sowie englisch (Edinburg 1798) erschienen sind.

Lichtenberg, G. Chr., Ausführliche Erklärungen der Hogarthischen Kupferstiche (mit den verkleinerten Stichen von E. Riepenhausen), zuerst Göttingen 1794 erschienen, von verschiedenen fortgesetzt (bis 1836); französisch von Lamy, Göttingen 1797; schwedisch (nach der Stuttgarter Ausgabe von 1839), Gefle 1840.

Wackenroder, G. W., Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, herausgegeben von Tieck, Berlin 1797; schon früh ins Schwedische übertragen, Strengnäs 1812. Wackenroder-Tiecks Phantasien über Kunst erschienen zuerst Hamburg 1799.

Forster, J. G., Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius 1790, Berlin 1791, 3 Bände; französisch Paris 1795.

Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen, Eine altdeutsche Geschichte, Berlin 1798, 2 Bände.

Von den eigentlich technischen Schriften führt Blankenburg in Sulzers Theorie, namentlich III, 335 ff., eine lange Liste z. T. mit ausführlichen Inhaltsangaben auf. Zu erwähnen wären allenfalls (schon um des Titels willen!) M. J. Dauws Wohlunterrichteter, kunsterfahrner, galanter doch aber zugleich erbaulicher Mahler, Kopenhagen und Leip-

zig 1721 und 1755; Anton Tischbein, Unterricht zur gründlichen Erlernung der Mahlerey, Hamburg 1771; endlich C. F. Pranges Entwurf einer Akademie der bildenden Künste, worin die ersten Gründe der Zeichen- Maler- Kupferstecher- Bildhauer- und Baukunst erklärt werden, Halle 1778, 2 Bände. Derselbe, Über den Geschmack und die daraus entstehenden Folgen in Beurteilung der Kunstsachen, Halle o. J., 3 Teile. Derselbe, Ob das Reisen eine notwendige Eigenschaft eines großen Künstlers sei, Halle 1783, 2 Teile. Derselbe, Über den Flor der Künste in unserm jetzigen Zeitalter nebst einigen Bemerkungen über die Schriften des A. R. Mengs, Halle 1785, 5 Teile.

Architektur.

Außerhalb des Kreises unserer Darstellung fallen schon um ihrer wesentlich graphisch-praktischen Art halber die schon öfter berührten ‚Säulenbüchlein', die fast bis an den Schluß der alten Zeit reichen, wesentlich im Kunsthandwerk wurzeln, sich an dieses wenden und für Deutschland ebenso bezeichnend sind als die Kunstbüchlein der Werkstätten des 16. Jahrhunderts, an die sie sich anschließen. Eine reiche Zahl von ihnen ist in Chmelarz' Katalog der Bibliothek des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien 1883, 120 f. verzeichnet, noch vollständiger ist das Verzeichnis in Jessens Katalog des Berliner Kunstgewerbemuseums, Berlin 1894; vgl. Deri, Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des 16. und 17. Jahrhunderts, Berlin 1906, S. 89 ff., und Gurlitt, Geschichte des Barockstiles, Stuttgart 1892, II, 2, 42.

Goldmann, N., Elementorum Architecturae militaris, Leiden 1643, 2 Bände. Vollständige Anweisung zu der Civilbaukunst, vermehrt von L. Chr. Sturm, Wolfenbüttel 1696, Leipzig 1708, Augsburg 1721. Sturm, L. F., Prodromus Architecturae Goldmannianae, Augsburg 1714. Der auserlesenste und nach allen Regeln der antiquen Bau-Kunst sowohl als nach dem heutigen Gusto verneuerte Goldmann etc., Augsburg 1718 und 1721, 4 Bände. Kurtze Vorstellung der gantzen Civil-Baukunst, worinnen die vornehmsten Kunst Wörter in 5 Sprachen angeführt und erklaert werden, Augs-

burg 1745. Architektonische Reise-Anmerkungen, Augsburg 1719. Architektonisches Gedencken von protestantischer kleiner Kirchen Figur und Einrichtung, Hamburg 1718. Vollständige Anweisung alle Arten von Kirchen wohl anzugeben, Augsburg 1746. Vgl. darüber (außer Comolli, Bibliogr. IV, 11 ff.) Semrau, Zu N. Goldmanns Leben und Schriften, Monatshefte für Kunstwissenschaft IX (1916), 349, 463, und Habicht, Die deutschen Architekturtheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts in der Zeitschrift für Architektur- und Ingenieurwesen 1916. Ausführliche Würdigung Sturms bei Gurlitt, Geschichte des Barockstiles II, 2, 65 ff.

Von dem deutschen Palladio-Übersetzer Georg Andreas Böckler rührt auch u. a. ein Compendium architecturae civilis, Frankfurt 1648, her. Das größte deutsche Werk über Gartenbaukunst ist Chr. v. Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst, Leipzig 1775—1785, 5 Bände; auch französisch von Castillon, Leipzig 1779—1785. Von Hirschfeld ist auch eine Rede vorhanden: Von der moralischen Einwirkung der bildenden Künste auf den Menschen, Frankfurt 1775.

Furttenbach d. Ä., Josef, Newes Itinerarium Italiae . . . was alda, als in einem Lust-Garten di Europa . . . denckwürdig zu sehen, Ulm 1627, mit 30 Kupfern. Seine Architectura universalis, das ist von Kriegs- Statt- und Wassergebäwen, erschien Ulm 1635 (vorher einzeln 1628—1630 als Architectura civilis, navalis, martialis), seine Architectura recreationis Augsburg 1640, die Architectura privata ebenda 1641. Über ihn sowie die übrigen deutschen Theoretiker vgl. Gurlitt, Barockstil II, 2, 40 ff. und Wackernagel, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern (in Burgers Handbuch), S. 50 und 120 f. Paul Decker, Fürstlicher Baumeister oder Architectura civilis, wie großer Fürsten und Herren Palläste . . . anzulegen und nach heutiger Art auszuzieren, Augsburg 1711—1716, 2 Bände. Teile daraus erschienen früh in englischer Sprache, so: Chinese Architecture, und Gothic Architecture decorated, beide London 1759. Sehr wichtig ist seine mit J. W. Heckenauer herausgegebene Relation: Das Königliche Schloß zu Berlin, wie es nach Schlüters Gedanken ge-

baut werden sollte, Berlin 1703. Liechtenstein, Fürst K. E. v., Werk von der Architektur, bei V. Fleischer, Fürst K. E. v. L. als Bauherr und Kunstsammler, Wien und Leipzig 1910, S. 89—209. Izzo, Joh. S. J., Elementa architecturae civilis in usum nobilium Collegii Regii Theresiani, Wien, bei Trattner 1784.

Krafft, Georg Wolfg., Resolutiones problematum spectantium ad architecturam civilem (Theorie der Wölbung), in den Verhandlungen der St. Petersburger Akademie der Wissenschaften, Bd. IV, 1750. Specimen emendationis theoriae Ordinum Architectonicorum, ebenda, Bd. XI, 1758.

Krubsacius, Friedr. Aug., Betrachtungen über den Geschmack der Alten in der Baukunst. Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freien Künste IV, 1745. Gedanken von dem Ursprung, Wachstum und Verfall der Verzierungen in den schönen Künsten, Leipzig 1759. Über ihn vgl. die allerdings ziemlich einseitige und etwas ‚kunstrichterliche' Darstellung bei Schumann, Barock und Rokoko, Leipzig 1885 (Seemanns Beiträge zur Kunstgeschichte, N. F. I), S. 56 ff.

ITALIEN (in zeitlicher Folge). Galli-Bibiena, Ferdinando, L'Architettura civile preparata sulla geometria e ridotta alle prospettive, considerazioni pratiche, Parma 1711, fol., mit 68 Tafeln. Derselbe, Direzioni ai giovani studenti del disegno dell'architettura civile e della prospettiva teorica, Bologna 1731, 1745, 1753, 1777. Über die Bibiena s. u. a. Fiorillo, Geschichte der zeichn. K. in Italien II, 600 f. Eine große Zahl von Architekturwerken des 18. Jahrhunderts bespricht Comolli in seiner Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed Arti subalterne, Rom 1788—1792, besonders Bd. IV, die wegen ihrer Ergiebigkeit für die Geschichte der Theorie auch hier nochmals besonders anzumerken ist.

Ciocchi, Gio. Maria, La Pittura in Parnaso, Florenz 1725. Corsi, G. T., La filosofia del concetto in opere d'arte spec. di sacro argomento, Considerazioni su varj celebri dipinti, Florenz 1751, mit 6 Tafeln. Nelli, G. B., Clemente, Discorsi di architettura, . . . e due ragionamenti sopra le

cupole di Aless. Cecchini architetto, Florenz 1753. (Bottari, Gio.), Dialoghi sopra le tre arti del disegno, Lucca 1754, Florenz 1770, Neapel 1772, Reggio 1826, Parma 1845; spanisch von Ortiz, mit Anmerkungen, Madrid 1801. Zanotti, Giampietro Cavazzoni, Avvertimenti per lo incamminamento di un giovane alla Pittura, Bologna 1756, auch in dem Sammelwerk: Ammaestramenti per la pittura tratti da varii scrittori, Venedig, Gondoliere 1839. Über Zanotti s. D'Ancona-Bacci, Manuale della Letteratura Italiana IV, 82. Algarotti, Co. Francesco, Saggio sopra la Pittura, Bologna 1762 u. ö.; englisch London 1764; französisch von Pingeron, Paris 1769; deutsch (mit den Versuchen über die Architektur . . . und musikalische Opern) von Raspe, Kassel 1769. Saggio sopra l'Academia di Francia che è in Roma, Livorno 1763. Saggio sopra l'architettura in der Ausgabe von Pisa 1753 und in seinen Opere, Livorno 1764—1765, 8 Bände, Cremona 1778—1784, 10 Bände, und in der besten und vollständigsten, mit hübschen Vignetten von Raffael Morghen und Franc. Novelli gezierten Ausgabe, besorgt von Aglietti, Venedig 1791—1794, 17 Bände. Eine dreibändige Auswahl in den Classici Italiani, Mailand 1823. Auch Algarottis Briefe, die schon Venedig 1792 (Lettere varie) gesammelt herauskamen, sind von Belang. Über Algarotti vgl. D'Ancona-Bacci, Manuale IV, 267—290.

Zanotti, Eustachio, Trattato teorico-pratico di prospettiva, Bologna 1766 (mit Tafeln), Mailand, Classici Italiani 1825. Cristiani, Gir. Fr., Dell'utiltà e della dilettazione de' Modelli, Brescia 1765. Derselbe, Della media armonica proporzionale da applicarsi nell'architettura civile, Brescia 1767 (an Bottari gerichtet). Chiusole, Adamo, Dell'Arte Pittorica libri VIII (Lehrgedicht), Venedig 1768; im Auszug: Precetti della Pittura libri IV in versi, Vicenza 1781. Pini, Ermenegildo, Dell'architettura, Dialoghi, Mailand 1770. Giovio, G. B. Conte, Discorso sopra la Pittura, London 1776. (Pisarri, Carlo), Dialoghi tra Clari e Sarpiri per istruire chi desidera essere un eccellente pittore figurista, Bologna 1778. Gallarati, Fr. M., Delle cagioni per le quali nel nostro secolo pochi riescono eccellenti disegnatori, Mailand 1780 (nur ein Heft ist erschienen).

Milizia, Francesco, Del Teatro a S. E. il Sig. D. Bald. Odescalchi, 1. höchst seltene Ausgabe, deren vollständiger Wiederabdruck aus Gründen der Zensur nicht gestattet wurde (Cicognara n. 764); verstümmelter Abdruck: Trattato completo formale materiale del Teatro, Venedig 1794. Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principj di Sultzer e di Mengs, Venedig 1781, 1792, 1823, Bassano 1813; auch in den Scelte Operette, Turin 1830; deutsch von Chr. Fr. Prange, Halle 1785; französisch Paris l'an VI (= 1798), par le général Pommereul (mit dem Verzeichnis der nach Frankreich verschleppten Kunstwerke); spanisch von Ceán Bermudez, Madrid 1827, und von de Marcho, Barcelona 1830. Principj d'architettura civile, Finale 1781, 3 Bände, Bassano 1785, 1804, 1813, 1823, Mailand 1832 und 1853; deutsch Leipzig 1784—1786. Derselbe, Roma, Delle belle arti del disegno, P. I. Architettura civile (alles was erschienen), Bassano 1787; französisch von Pommereul, Paris 1789. Dizionario delle belle arti del disegno, estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica, Bassano 1787, 2 Bände (daraus einzeln und vermehrt der Artikel della incisione delle stampe, Bassano 1796), Mailand 1802, Bologna 1827. Milizias Opere complete erschienen Bologna 1826 in 9 Bänden (I. Kleinere Schriften, II. III. Dizionario, IV. V. Memorie degli architetti, VI.—VIII. Principj, IX. Saggio di architettura civile, Briefe). Milizia berichtet über sich selbst in den Notizie intorno alla sua vita scritte da lui medesimo col catalogo delle sue opere, Bassano 1804. Cicognara, Memoria intorno all'indole e agli scritti di F. Milizia e progetto di pubblicare alcune sue lettere inedite (im Besitz Cicognaras), Pisa 1808; vgl. Lettere pubblicate per la prima volta da Ant. di Caldogno, Per nozze, Venedig 1823; über Milizia handelt auch B. Croce, Varietà di storia dell'estetica III, Di alcuni estetici italiani della seconda metà del Settecento, Rivista critica della letteratura Italiana VII (1902); über ihn ein paar kurze und feine Bemerkungen bei A. E. Brinckmann, Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern (Burgers Handbuch), S. 143.

Chi-Chiama, Anton (Ab. Ant. Martinelli), Bidello dell'Accademia Veneziana, Quattro Discorsi che possono servire di risposta a quanto scrisse, scrive e scriverà in biasimo della scuola Veneta, e degli artisti, il Cavaliere Giosuè Reynolds Presidente dell'Accademia di Londra, Venedig 1783.

Requeno y Vives, Ab. Vincenzo, Saggi sul ristabilimento dell'antica Arte de' Greci e de' Romani Pittori, Venedig 1784; 2., vermehrte Ausgabe Parma 1787. Das Buch dieses aus Spanien vertriebenen Jesuiten handelt über eine die Winckelmannzeit höchlichst anziehende Sache, seine Wiedererweckung der enkaustischen Malerei des Altertums; vgl. auch den Briefwechsel des Verfassers mit Tiraboschi bei Campori, Lettere artistiche 267, und den Aufsatz von Fiorillo in seinen Kleinen Schriften II, 153; über Requeno vgl. Menendez, Historia de la Ideas esteticas, 2. Ausgabe, VI, 296 f.

(Memmo, Andrea), Elementi d'Architettura Lodoliana, ossia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa, 1. Ausgabe Rom 1786; 2., vollständige Ausgabe (mit ausführlichen biographischen Nachrichten über C. Lodoli) Zara und Mailand 1834, 2 Bände. Über Lodoli u. a. Moschini, Letteratura Veneziana nel sec. XVIII, III, 120, und Selvatico, Storia dell'Architettura Veneziana 454 f. A. Memmo veröffentlichte auch: Riflessioni sopra alcuni equivoci sensi espressi dall'autore (P. Zaguri) della orazione recitata in Venezia nell'Accademia di Pittura nel 28 Settembre 1787 intorno l'architettura, Padua 1788. Hackert, Philipp, Lettera sull'uso della vernice nella Pittura, Perugia 1788. Prunetti, Michelangelo, Saggio Pittorico, Rom 1786 (I. Canoni della Pittura, II. Riflessioni sull'arte critico-pittorica, III. Caratteri distintivi delle div. scuole di Pittura ecc., IV. Esame analitico dei più celebri quadri . . . di Roma); 2., vermehrte Ausgabe Rom 1818. Cicognara, Leopoldo Co., Le belle arti, Poemetto in tre canti con note (Jugendarbeit, mit eigenen Kupfern des Verfassers), Ferrara 1790. Diodoro Delfico (= Saverio Bettinelli), Lettere XX di una dama ad una sua amica sulle belle arti, Per Nozze Barbarigo-Pisani, Venedig 1793; über Bettinelli s. D'Ancona-Bacci, Manuale IV, 329.

Zuccolo, Leopoldo Pittore Udinese, Riflessioni Pittoriche, Udine 1793. Passeri, Niccolò, da Faenza, Esame ragionato sopra la nobiltà della pittura e della scultura, zuerst erschienen Neapel 1783, dann aufgenommen in das folgende: Del metodo di studiare la Pittura e delle cagioni di sua decadenza, Dialoghi (die Unterredner sind Mengs und Winckelmann), Neapel 1795, 2 Bände. Beltramini, Matteo Marco, Della Mestica e della Pittura discorsi due, Imola 1796. Mussi, Ant., Discorso sulle arti del disegno, Pavia 1798. Poesie Pittoriche, Pavia 1803. Von dem auch als Lokalhistoriker Pavias verdienten Marchese Luigi Malaspina di San Nazaro rühren her: Soggetti per quadri ad uso dei giovani Pittori (aus der Ilias, Aeneis, Gerusalemme Liberata), Wien 1798. Derselbe, Delle Leggi del Bello applicate alla Pittura ed Architettura, Pavia 1791; 2., vermehrte Ausgabe Mailand 1828. Silva, Dell'arte dei giardini inglesi, Mailand anno IX = 1800, das wichtigste italienische Werk über den Gegenstand. Akademische Reden des 18. Jahrhunderts sind in Orlandis Abcdario (Ausgabe Neapel 1733) im Beginne der Tavola II (Kapitolinische Reden) aufgeführt, dann in Blankenburgs Zusätzen zu Sulzers Theorie II, 350, und in Cicognaras Katalog I, 223 ff. Herauszuheben sind allenfalls: (Zanotti, Fr. Maria), Delle Lodi delle belle arti, Rom 1750; vgl. D'Ancona-Bacci, Manuale IV, 128 f. Lazzarini, Gio. Andrea, Dissertazione sopra l'arte della Pittura letta nell' Accademia Pesarese l'anno 1753, Vicenza 1782 (auch im Anhang zu Beccis Guida von Pesaro 1783); dann in des Verfassers Opere e dissertazioni in materia di belle arti, Pesaro 1806, 2 Bände (enthält auch ein Opuscolo sull'Architettura des Archäologen G. B. Passeri; deutsch im ‚Zufriedenen', Nürnberg 1783). Della Torre Rezzonico, Gastone, Discorsi accademici sulle belle arti, Parma 1772, und in den Opere ed. Mochetti, Como 1815—1830, 10 Bände.

VI. Einige Bemerkungen zur Kunsttheorie des Barocks.

Die der Theorie gewidmeten Abschnitte in H. Schmerbers Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert, Straßburg

1906 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, H. 42), geben eine Menge von Einzelzügen, denen aber das einigende geistige Band fehlt. Viel tiefer führt das Buch des R. Wagners Kreis angehörigen Heinrich v. Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik, Stuttgart 1886; auch der historische Teil von B. Croces Estetica (in 1. Auflage Mailand 1902 erschienen) enthält viel Anregendes für den Kunsthistoriker. Einem verwandten Gebiet, das aber vielleicht gerade um seiner formalen Beziehungen halber noch lehrreichere Vergleiche ermöglicht als das der Literatur, gehört das Buch von Hugo Goldschmidt an: Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen, Zürich und Leipzig 1915; vgl. dazu jedoch die ausgezeichnete Besprechung von A. Schering in der Zeitschrift für Musikwissenschaft I (1918), 298 ff., besonders seine höchst beherzigenswerten Ausführungen S. 301 über den (von uns häufig betonten) Umstand, daß unser Begriff von der Kunst ein ganz anderer als der der älteren Zeit ist, und die sich hieraus ergebenden Folgerungen an den Geschichtschreiber, denen Goldschmidt ebenso wenig gerecht wird als mancher ‚Kunsthistoriker‘. Viele ergänzende Einzelheiten zum Thema bringt ein jüngst erschienener Aufsatz von O. Kutschera-Woborsky: Ein kunsttheoretisches Thesenblatt Carlo Marattas und seine ästhetischen Anschauungen (Mitteilungen der Gesellschaft f. vervielfältigende Kunst in Wien 1919, Heft 2/3).

Es ist eine der auffallendsten und wichtigsten Erscheinungen der Barocktheorie, daß nunmehr entschieden und ohne Rückhalt die Lehre von der Kunstschönheit als Zentralbegriff erscheint. Wenn schon G. Mancini unter den Merkzeichen zur Beurteilung von Gemälden die Bellezza an erste Stelle, vor dem Decoro und der Grazia stellt, so läßt vollends Belloris Ausspruch (in seiner berühmten Beschreibung der Stanzen), die Malerei bestehe in der Nachahmung der schönen Formen, kein Mißverständnis mehr zu. Er ist es auch, der in der ästhetischen Abhandlung, die seinem großen Vitenwerk vorausgeschickt ist, die Idea del Bello in dem modernen Sinne, der ihr von da an gegeben wird, aufstellt und erläutert. Der Manierismus hatte vorgearbeitet, ohne doch zur letzten Folgerung zu gelangen; das Seicento zieht nun den letzten Schluß. Belloris Gedankengang ist ganz platonischer Art. Die Idee der ewigen übersinnlichen Schönheit erscheint in der sublunaren Materie nie anders denn getrübt, unvollkommen; damit die Idee der Schönheit überhaupt in sie eingehen könne, bedarf es einer dreifachen Vorbereitung: es müssen ordine (Proportion der Teile), modo (Quantität) und specie (Form, d. i. Linie und

Farbe) gegeben sein. Diese drei Kategorien sind wesentlich und notwendig unkörperlicher, geistiger Art. Die Kunst der Malerei selbst ist daher eine geistige Tat, als Idea delle cose incorporee. Zwar hat sie es mit Naturformen zu tun, aber keineswegs in deren rohem Abklatsch — weshalb aller ‚Naturalismus' eine Verirrung ist und bekämpft werden muß — doch stellt sie das sichtbare Verhältnis zwischen jenen Kategorien her; die Idee des Schönen ist ihr letztes und einziges Ziel.

Ist die Schönheit also in der Natur nur getrübt vorhanden, so hat die Kunst die Aufgabe, diese ideale Schönheit aus ihr herauszuholen. Niemals hat ein sterbliches Weib die Schönheiten der Helena des Zeuxis besessen; die uralte, immer wieder angezogene Künstleranekdote wird in neue Beleuchtung gerückt. Während die Frührenaissance in ihrem naiven Wirklichkeitsstreben sich der Natur nur ehrfürchtig näherte, während noch die Hochrenaissance den Begriff der Nachahmung — freilich mit antiken Bestandteilen vielfach durchsetzt — in den Vordergrund stellte, wird das Verhältnis jetzt geradezu umgekehrt: an Stelle dieses ältern Zentralbegriffs tritt der neue der Schönheit (des Ideals) mit unumschränkter Geltung. Die Kunst ist der Natur überlegen, übergeordnet, wie aller Geist aller Materie; sie ist eine höhere Sprache, die dem bell'ingegno verliehen ist; dieses verkörpert sich für Bellori in Poussin. Die Natur muß also, wie es mit einem für diese Zeit höchst bezeichnenden Schulausdruck philologischer Färbung heißt, gereinigt, emendiert werden, durch unablässiges Studium, das die Auswahl der schönsten Teile zu gewinnen strebt. Daher die schon erwähnte Gegnerschaft gegen alles wirkliche oder vermeinte Kopieren der ‚rohen', „gemeinen' Natur. Bellori stellt die Naturalisten seines Jahrhunderts, voran Caravaggio, den literarisch überlieferten Erscheinungen ähnlicher Art in der Antike gegenüber; die offizielle französische Theorie als getreue Jüngerin der auf italienischer Erde großgewordenen Lehrmeinungen hat ebenso die Niederländer mit ihrer Hingabe an die ‚gemeine' Natur, unbeschadet ihrer handwerklichen Vorzüge, stets überlegen abgelehnt und ihnen, die doch von den Sammlern eifrig geschätzt und gesucht wurden,

höchstens ein Hintertürchen geöffnet; durch das Festportal dieses mächtigen und bis in alle Einzelheit großartig fundierten Prunkpalastes der klassizistischen Theorie durften sie nicht einziehen. Ein Boileau gebraucht das bezeichnende Gleichnis, die Natur sei ein Blinder, der der Führung (durch die Kunst) bedürfe; vorher dachte man das Gegenteil. Aus Plinius wird jetzt die Äußerung des alten Bildners Lysipp — freilich mit einem beträchtlichen Mißverständnis — wohlgefällig übernommen, die Kunst habe den Menschen nicht zu bilden, wie er sei, sondern wie er sein sollte. Es ist sehr merkwürdig, wie ein Künstler gleich Bernini, mag sein getreuer Eckermann Chantelou auch seine Äußerungen im Sinne der offiziellen, auf römischer Erde eingesogenen Kunstlehre gefärbt haben, sich ganz auf den Boden solcher Überzeugung stellt. Die Natur ist ‚faible' und ‚mésquine', für den Anfänger zumal gar nicht geeignet, dem das Naturstudium, als zu bloßem rohen Abschreiben führend, zu verwehren ist. Er muß vielmehr mit dem Studium im Gipssaal (vor allem nach der Antike!) beginnen; ein echt akademischer Grundsatz, der bis ins 19. Jahrhundert fortgewirkt und viel Unheil gestiftet hat. Denn diese Antike enthält, wie namentlich der gelehrte Antiquar Bellori schärfstens hervorhebt, eine schon bearbeitete Natur, in der die Gesetze des Kunstschönen klar zutage treten; ein Gedanke, der noch bei Schiller auftaucht. Aber Bernini meint doch die Sache im Grunde etwas anders, als diese schriftgelehrten Leute sie ansehen, und vollends anders als der platte und schulmeisterliche Rationalismus des ‚corriger la nature'. Er zielt auf die künstlerische Tat hin, im wahren Sinne jener angeblichen Äußerung des alten Lysipp; nicht um die rohe, mechanisch erfaßte ‚Daseinsform' handelt es sich, sondern um die künstlerische Erfassung der ‚Wirkungsform'. Das stimmt auch zu Berninis eigenem Schaffen, und einige Äußerungen fachlicher Art, die Chantelou überliefert, werfen darauf Licht. Teile, die in der Wirklichkeit zurücktreten, müssen, um zu künstlerischer Wirkung zu gelangen, vom Bildner stärker herausgearbeitet, die erhobene Hand einer Statue etwa, um richtig zu wirken, größer und voller als die dem Auge nähere gesenkte gebildet werden — eine Sache, die übrigens schon im griechischen

Altertum, ja bei dem großen Lehrer Platon selbst erörtert worden war. Wenn diese Berichtigung des Natürlichen, das jetzt kaum mehr als ‚Vorbild' im Sinn der ältern Zeit angesprochen werden darf, nun ganz offen als Leitsatz angesprochen und in der Praxis durchgeführt wird — man denke auch an die optische Durchfeinerung berninischer Architektur — so hat das ein wesentlich anderes Gepräge als in der grauen Schultheorie. Bernini erwähnt zu Chantelou ausdrücklich, daß er die Männergestalt mit Absicht hochbeiniger und schulterbreiter, die Frauenfigur schmäler im Oberkörper als das lebende Modell bilde, in dem ausgesprochenen Bestreben, die vollendete ideale Bildung zu erreichen. Auch in Venedig äußert M. Boschini ähnliche Gedanken; ‚vera cosa trivial' sagt er und spricht ganz aus der Handweise der Venezianer, namentlich seines Lieblingshelden Tintoretto heraus, wenn er die ‚Wirkungsform' der breiten Pinselstriche (colpi, die Spanier sprechen von golpes) so stark unterstreicht, die in der Nähe gesehen ein wirres Durcheinander darstellen, während sie in richtiger Entfernung gesehen sich vollrund zur echten Kunstform zusammenschließen. Auch Bernini rät, zur Erzielung des ‚großen Stils' den Zeichenblock soweit als möglich vom Auge zu halten; die mikroskopische Sauberkeit der Quattrocentisten im Süden und Norden ist ein längst überwundener Standpunkt, wie auch die ganze Theorie des Seicento sich in scharfem Gegensatz zu jener Zeit befindet, die in der Kunst eine Tochter der Natur und Enkelin Gottes gesehen hatte. Denn diese Absage an die Natur ist ein Rückfall in die Sinnesweise, die ein Lionardo noch so heftig bekämpft hatte, fast ein Rücklauf zu jenem ‚gotischen' Formwillen, der, schon im Manierismus hervortretend, das Barock oft auf wunderlichen Wegen begleitet und denen man gerade in unserer jüngsten Zeit des ‚Expressionismus' so eifrig nachspürt. Der schon in den Traktaten des ausgehenden Cinquecento gerne gebrauchte Titel der ‚Idea' zeigt, wohin das Streben geht: die Verbesserung der Natur durch die Kunst, die Idee als das Höherstehende, das Prius, das Regel- und Maßgebende. Es ist höchst bezeichnend, wie sich Bellori ausdrücklich auf das berühmt gewordene Wort Raffaels von der ‚certa idea' bezieht und es mit großem Aufwande

philosophischer Gelehrsamkeit aus des Proclus Kommentar zum Timaeus erläutert. In solchem Umkreise bekommt die bei Bellori überlieferte Äußerung des Guido Reni ein ganz anderes Gesicht als die im Grunde doch recht harmlose Malerfloskel des Raffael: er wäre, um die wahre Form seines St. Michael zu finden, gern in den Himmel eingedrungen; da das nicht möglich, müsse er sich mit der idea in seinem Geiste begnügen. Da ist es freilich auch erklärlich, daß Bellori auf jenes Wort des Lysipp — das übrigens schon Tasso in seinen Dialogen hervorgeholt hatte — so großen Wert legt.

Besonders ein bestimmtes Teilgebiet der Malerei, die Kunst des Bildnisses, mußte hier immer mehr in jene zweifelhafte Zwitterstellung geraten, die es bis in die Ästhetik des 19. Jahrhunderts (Vischer) hinein niemals recht losgeworden ist und die schließlich auch zu der zunächst sehr barock anmutenden — ich vermeide den Doppelsinn absichtlich nicht — modernsten These geführt hat, die ‚Ähnlichkeit' sei im Bilde überhaupt nicht das künstlerisch Maßgebende, ja der Kopf überhaupt als ‚over-expression' zu missen (Berenson). Das Fehlen der ‚Idee', die bloße ‚Nachahmung' der Natur scheint es ja aus dem Bezirk der ‚hohen' Kunst zu verweisen. Schon bei Giulio Mancini wird eine sehr merkwürdige Dialektik versucht; in seiner Stufenleiter hat es den Platz zwischen Geschichtsbild und Landschaft. Er scheidet zwischen der einfachen Nachahmung, dem Bildnis ohne Handlung, und jenem, das ‚azione und effetto' aufweist: also etwa ein Staatsmann, der eine Denkschrift liest oder Antwort erteilt. Das große Staatsporträt des Barocks kündigt sich hier an, aus dem bedeutsam allegorisch verbrämten der Manieristenzeit herauswachsend. Auch Bernini betont in seinen Unterhaltungen mit Chantelou, die bloße Ähnlichkeit genüge keineswegs, ‚noblesse' und ‚grandeur' gäben erst dem Bildnis die künstlerische Haltung. Seine Büste Ludwigs XIV. ist allerdings auch ein Beispiel dafür geworden. Hier hat der in Frankreich ja so hoch verehrte, schon im Namen eingeheimatete ‚Lomasse' Schule gemacht; de Piles' Äußerungen bewegen sich ganz in seinem Fahrwasser. Damen und Kavaliere, so wird ganz naiv erklärt, wünschten weniger Ähnlichkeit als Schönheit; und in dieser Zeit und Umgebung, die

das Urbild der ‚Dame' eigentlich geschaffen hat, gibt sie, nicht nur in ihrem Salon, den Ton an. Gar im Rokokobildnis, auf das de Piles bereits blickt, wenn (wie schon bei Lomazzo) von der Verbesserung von Naturfehlern, wie einer gorge trop sèche, die Rede ist, die der ‚galante' Maler mit leichter Hand vorzunehmen bemüßigt sei. De Piles berichtet auch aus dem Munde des Kunstsammlers und Mäzens Jabach das bezeichnende Geschichtchen, daß der Modemaler Van Dyck sich eigene Modelle für seine berühmten schönen Hände gehalten habe. Der Klassizismus vom Ende des 18. Jahrhunderts hat dann, wenigstens in seiner Theorie, vielfach aber auch in der Praxis seiner Lieblingskunst, der Skulptur, den Gedanken in seiner strengen Weise sublimiert und zu Ende gedacht. In der offiziellen Porträtkunst, wie sie Napoleon vorzuschreiben suchte und über die sehr merkwürdige von Missirini gesammelte Äußerungen Canovas vorliegen, aber auch noch in der Thorwaldsens ist das individuelle Bildnis fast ganz hinter dem heroisch antiken verschwunden. Canovas berühmte Statue der Pauline Borghese ist trotz aller pikanten Geschichten ein Schulbeispiel dafür. Wie aber das Hochbarock ganz im Sinne seines eigenen Schaffens die Forderung des belebten und bewegten Porträts ausbaut, wie de Piles die Ansichten des Lehrmeisters Lomazzo weiterentwickelt, ist höchst lehrreich. Hinter seinen Worten steht das große Barockbildnis mit seinen weit ausladenden, geschwellten Faltenwürfen und Geberden, mit seiner majestätischen Allongeperücke, die allein schon ein Programm ist, steht die Forderung des aufs höchste gesteigerten schwungvollen Ausdrucks. Das Bild soll zum Beschauer sprechen, ihm sagen: Siehe, ich bin ein großer König, ein tapferer Feldherr, ein tiefsinniger Gelehrter. Es ist die weit ausgreifende Geberde, das breitspurige Hinweisen auf sich selbst, im buchstäblichsten Sinne das Barockporträt, wie es in diesem Falle wirklich ‚im Buche' steht.

Höchst merkwürdig ist die Stellung dieser Zeit zum Häßlichen, das als Gegenpol des nunmehr so stark betonten Oberbegriffs des Schönen die Theorie notwendig beschäftigen mußte. Schon Vincenzo Danti hatte es in den Kreis seines Nachdenkens gezogen (Materialien VI, 50); nicht lange nach-

her beschreibt es Mancini als das Nichtproportionierte und mit dem Mangel an lascivia, als Gegensatz zum decorum behaftete — das erste für uns zweideutig klingende Wort hat ja im Italienischen eine ganz besondere Färbung und kommt dem nahe, was die deutschen Ästhetiker später die Anmut nennen. Merkwürdig ist die Äußerung G. Renis über sein schon erwähntes Bild des hl. Michael; si trova anche l'idea della bruttezza (nämlich in dem besiegten Dämon), ma questo lascio di spiegare nel demonio, perchè la fuggo sin col pensiero, nè mi curo di tenerlo a mente. Ganz übereinstimmend damit verbannt die französische Theorie, voran Dufresnoy, alles Häßliche, Schmutzige, Ekelhafte aus dem Bereiche der Kunst; es ist der ewige Vorwurf, der gegen die Naturalisten vom Schlage Caravaggios, aber auch gegen die Niederländer erhoben wird und noch bei Lessing seine Rolle spielt. Aber diese Zeit des Schönheitskultus brauchte ein Gegengewicht und fand es in der ‚Karikatur'. Sie reicht ja schon zu Lionardo zurück, und im gleichen Zusammenhang mit den physiognomischen Studien, die das Cinquecento so eifrig betrieb, mit der Annäherung menschlicher an tierische Bildung — für die das vielgelesene Buch des Porta den Stoff hergab — wurde sie ein fruchtbares Feld. Die Carracci werden als Begründer, jedenfalls als Großmeister der Karikatur betrachtet und Malvasia teilt merkwürdige Äußerungen des Annibale zum Gegenstande mit. Er hebt mit Recht hervor, daß sie große Künstlerschaft verlange und spricht geradezu von der bellezza della deformità, mit einer für diese Zeit sehr bezeichnenden Wendung; im Grunde steckt das alte und erneuerte Ausdrucksprinzip des Dekorum dahinter. Auch Berninis Äußerungen zu Chantelou sind hier zu nennen; gerade von ihm hat sich ja eine Reihe von sehr merkwürdigen Karikaturen erhalten und nach des Gewährsmanns ausdrücklichem Zeugnis hätte er nicht nur die Sache, sondern selbst die Bezeichnung ‚charge' erst in Frankreich eingebürgert.

Es wurde schon oft gesagt, daß das Schöne als Oberbegriff aller Kunsttheorie erst von dieser Zeit nachdrücklichst festgestellt worden ist, namentlich auch von den Franzosen. Es gibt kein besseres Zeugnis dafür, als daß der Ausdruck der

‚schönen Kunst‘ (beaux arts), der vorher in diesem Sinne noch nicht gebräuchlich ist oder eine andere Färbung hat, bis heute im Französischen gang und gäbe ist, während er im Deutschen z. B. schon einen deutlichen Geschmack des Verwelkten und Verjährten angenommen hat. Wie die französische Kunstsprache überhaupt mit italienischen Fachausdrücken gesättigt ist, davon haben wir in dem Wort charge gerade einen unzweideutigen Beweis erhalten. Dufresnoy greift z. B. den alten Manieristengedanken der Schlangen- und S-Linie, die man auf Michelangelo zurückführte, auf und verkündet sie als Linie der Schönheit; im 18. Jahrhundert hat ihn Hogarth in seiner originellen Art noch einmal breit ausgeführt. Die Schönheit ist aber auf objektiv zu fassende Regeln gegründet; auch ein alter Gedanke, der hinter aller Proportionslehre steckt, aber jetzt erst zu starrer Dogmatik ausgearbeitet wird. Alle Schönheit unterliegt einer Norm; wo ist diese zu finden? Die Theorie des Seicento gibt einhellig zur Antwort: in der Antike. Bellori verkündet mit klaren Worten, daß die Gesetze des Kunstschönen in dieser enthalten seien, und die schulmäßige Begründung dieses längst vorbereiteten Gedankens gehört seiner Zeit an. Neben der Antike erscheint höchstens Raffael noch als règle de beauté (Félibien), und trotz der Bewunderung für den Künstler Rubens muß Bellori wie die ihm gleichgesinnte französische Theorie zugestehen, daß dieser die ‚Regelmäßigkeit‘ der vorbildlichen Antike niemals erreicht habe. Dufresnoy stellt vier Stilmuster auf, in denen der Geschmack der alten Griechen das ewige Vorbild für vier verschiedene Grundwesen verkörpert hat: den Antinous, den farnesischen Herkules, die Venus vom Belvedere und den sterbenden Fechter. Wieder steht der alte Leitsatz des Dekorums im Hintergrunde, das dem Lebensalter und Geschlecht Angemessene, wobei es sich übrigens (was z. B. Mancini nachdrücklich betont) sogut wie ausschließlich um den reifen Männer- und Frauentypus handelt. Es ist ganz folgerichtig, wenn Bellori, der (wie die Nachfolgenden bis zu Mengs und Winckelmann herab) den Fiammingo überaus hoch stellt, doch die von ihm meisterlich entwickelten Kindergestalten aus dem Bereich hoher Kunst ausschließt; er hat ganz richtig beobachtet,

daß er es war, der dem schwammigen Putto des Barocks zum Leben verholfen hat.

Neben die Schönheit stellt sich die Grazie, die ‚Anmut' der spätern Deutschen: Mancini setzt sie in Handlung und Bewegung, Félibien in das, was das Herz bewegt; der alte, längst eingebürgerte Philologenausdruck der elegantia tritt bei de Piles schon in seiner echt französischen Färbung hervor. Aber hier ist die Theorie genötigt, von ihrer Strenge etwas zurückzuweichen; während die Schönheit an feste, verstandesmäßig zu erfassende Regeln gebunden ist, entzieht sich das luftige Wesen der Grazie diesen fast völlig; beide vereinigt bilden aber den Gipfel aller Kunstform.

Der in der ganzen Entwicklung der italienischen Kunsttheorie schon seit dem Mittelalter, vor allem im Manierismus so stark hervortretende intellektualistische Einschlag prägt sich jetzt in der Stellung der ‚Idee' und des ‚Ideals' aus. Die gern reglementierende Geistesart der Franzosen hat die Sache noch verschärft; durch Félibiens Mund verkündet die Akademie die Lehre, daß Kunst möglich sei und bestehe, rein in der Idee vorhanden, unabhängig vom Stoff und der Hand des Künstlers; ein Begriffsrealismus, der auf andern Gebieten z. T. noch weit in das 19. Jahrhundert, etwa in Schleichers Lehre von den Sprachwurzeln hineinreicht: neben die Kunst stellt sich die Sprache als selbständiger, außerhalb des Menschen vorhandener Lebenskörper. Selbst die moderne Kunstgeschichte evolutionistischer Richtung macht noch gelegentlich diesen Kopfsprung des Gedankens in die Welt des platonischen Seins. Es ist nur folgerichtig, wenn Félibien die Praxis der Kunst für ‚moins noble' als die Theorie erklärt und etwa bei Dufresnoy die Ausführung als der mechanische Teil von der höher zu wertenden Erfindung geschieden wird: abermals ein Rücklauf in alte Anschauungen, Ars mechanica gegen Ars liberalis. Aber Félibien selbst, der das künstlerische Genie doch sehr in den Vordergrund stellt, ist sich des Literatenmäßigen in der überstarken Betonung der Erfindung gegenüber der Form recht wohl bewußt, vermag sich aber vom klassizistischen Leitseil nicht loszumachen. Erst in der Ro-

mantik und der idealistischen Philosophie vom Beginn des 19. Jahrhunderts kehrt sich das Verhältnis nahezu um; vor dem selbstherrlichen Einzelwesen verschwindet die ‚objektive' Welt überhaupt, während freilich bei Schopenhauer die ‚platonische Idee der Kunst' in einer neuen, sehr merkwürdigen Umformung wieder emportaucht.

Daß das grundlegende 17. Jahrhundert diesen Intellektualismus noch stärker betont als die vorbereitende Epoche des Manierismus, ist verständlich. Auf der Grundlage der literarischen Kritik der Italiener entwickelt sich namentlich das französische ‚Kunstrichtertum' — Wort und Sache sind gleichermaßen bezeichnend. Für Boileau ist die Vernunft die einzige und höchste Instanz, und auf diesem Boden steht auch noch ein so wichtiges Erzeugnis wie Gottscheds Kritische Dichtkunst, als auf festen Regeln gegründetes ‚Lehrgebäude'. Wieder ergibt sich ein ‚ricorso': auf der von der ersten Renaissance (durch Lionardo) hart bekämpften Anschauung des aristotelisch-scholastischen Mittelalters, daß das Begriffsvermögen deutlichere Unterlagen liefere als die sinnliche Wahrnehmung, erhebt sich Baumgartens neue Ästhetik als Wissenschaft niedrigerer Sphäre gegenüber der ältern und bevorzugten Schwester Logik. Diese Richtung behauptete zunächst das Feld: wenn auch schon der merkwürdige Erneuerer des Epikuräismus, Gassendi, gegen den Begriffsrealismus aufgestanden war und der Philosophie seiner Zeit das berühmte mahnende Beispiel vom Wachs zugerufen hatte: ‚Ihr nehmt dem Gegenstand alle seine Eigenschaften, Farbe, Form, Gestalt und meint ihn dann deutlicher und vollständiger zu erkennen, das „Ding an sich" in der Hand zu haben.' Dergleichen war vorläufig nur für die Zukunft gesprochen, ein Bellori wendet sich gegen die rein sinnliche Betrachtung der Kunst mit aller Schärfe und betont den Inhalt fast wieder im Sinne des Mittelalters ebenso einseitig wie eine spätere, erst jetzt in seltsamen Bahnen ablaufende Entwicklung die reine Form herauszusetzen sich müht. Seine berühmte Beschreibung der Stanzen Raffaels ist fast ganz der gedankenmäßigen Ausdeutung der ‚Allegoria' gewidmet, das eigentlich Künstlerische tritt stark zurück, auf ‚Erfindung' und ‚Komposition' — deren formale Elemente von jener be-

herrscht sind — liegt der Nachdruck; und wenn diese Zeit überall den tiefen Sinn der ‚muta poesia' sucht und dieser uralte Einfall ihr besonderes Lieblingsthema bildet, so hat das guten Grund. Es ist höchst bezeichnend, daß jetzt ein aus dem Mittelalter herüberklingender Ausdruck in neuer Aufmachung erscheint: die ‚Moralitäten', die Bellori ausführlichst in der Galleria Farnese der Carracci darzulegen sucht, ergeben eine ‚Philosophie der Malerei', die dieses malerische Hauptwerk des beginnenden Seicento in größter Vollendung verkörpern soll; das geistreich flüchtige Malerwort des Luca Giordano über Velazquez' Meniñas als ‚Theologie der Malerei' hat ganz andern Sinn und Ursprung, obwohl es daran anklingt. Wenn Bellori die gelehrte Bildung seines Lieblingshelden Poussin stark unterstreicht, so hat das seinen besonderen Klang, und der Nachdruck, der auch bei Dufresnoy und Félibien auf das literarische Rüstzeug des Malers, seine Bibliothek, gelegt wird, stammt aus der nämlichen Sinnesart.

Es ist bemerkenswert, daß der alte Ovid, den das Mittelalter ‚moralisierte', auch in dieser Zeit noch seinen Platz als ‚Bibel der Maler' behauptet; Sandrart nimmt ihn aus Van Mander in sein großes Werk hinüber. Die ‚Hieroglyphik' der Manieristenzeit setzt sich in die große Allegorik des Barocks um, für die Rubens' Luxembourg-Gemälde mit ihren ‚raisonnements' ein Beispiel nach dem Herzen der Zeit waren; gegen jene richtet sich dann der Widerspruch des neuen Klassizismus im 18. Jahrhundert, aber Winckelmanns Versuch über die Allegorie zeigt, wie schwer es war, von jenen alten Vorstellungen loszukommen. Abermals stellt sich das Porträt als Hemmschuh dieser intellektualistischen Ästhetik entgegen; es ist höchst bezeichnend, wie abschätzig Sandrart von dem reinen Daseinsbild redet, als der sinnreichen Invention ermangelnd, und dagegen die Werke mit einem ‚Überfluß wohl aufgeräumter Gedanken' erhebt. Natürlich ist es die Historie, die hier den Preis gewinnt. Für die französische Theorie ist Raffaels Schule von Athen eine der höchsten Kunstleistungen, nicht sowohl, trotz des Raffaelkultus, ihres formalen Gehalts halber, als um des Bedeutenden und Deutsamen willen, das sie enthält. Nichts kann bezeichnender sein

als der Ausfall gegen einen Vertreter der ältern manieristischen Epoche, gegen den im 17. Jahrhundert überhaupt viel befehdeten Vasari (bei de Piles): er betrachte die Szenerie bloß formalistisch, als Bühnenhintergrund, während gerade sie den würdigsten, eindrucksamsten, ja den Hauptbestandteil des Ganzen umfasse, als die durch die großen Philosophen geheiligte Stätte des athenischen Gymnasiums. ‚Erfindung' und ‚Ausdruck' sind eben die edelsten Teile der Kunst, es wurde schon einmal erwähnt, daß noch J. S. Bachs berühmte ‚Inventionen' auf den alten rhetorischen Kunstausdruck zurückgreifen. Alle Malerei ist wesentlich geistiger Art, ‚toute esprit', sagt de Piles ausdrücklich, voll intellektualistischer Überspannung eines an sich zweifellos richtigen Grundsatzes. Die schon früher berührte Scheidung zwischen ‚hoher', von der Idee getragener Kunst und dem auf bloßer Handgeschicklichkeit, ‚mechanischer' Übung beruhenden Kunstgewerbe dringt nun, durch die halbgelehrten Kunstakademien mächtig gefördert, allenthalben durch; es ist seltsam, wie das also enterbte Gewerbe in gelehrtem Wesen und Sucht nach tieferer Bedeutung mit seinen Säulenarchitekturen und krauser enzyklopädischer Allegorik der hohen Schwester zu folgen sucht. Daß die französische Barocklehre ferner die Überlieferungen der Virtuosenzeit Italiens fortsetzt und aufrecht erhält, ist nur zu begreiflich; le merveilleux ist noch immer das Ausschlaggebende, l'admiration der Mittelpunkt allen Kunstgenusses; das Herabsehen auf die primitiven Quattrocentisten mit ihrer peinvollen Sauberkeit, auf den langsam, handwerksmäßig arbeitenden Holländer Dou (bei Félibien) steht damit im Einklange; solches ist auch das wahre Gegenfüßlertum zu aller elegant schwunghaften Virtuosität.

Es kann nichts Aufklärenderes geben als die Art, wie dann endlich diese ganz objektivistisch gestimmte Theorie, die man nur mit einem tief im französischen Wesen wurzelnden und ihm entspringenden Ausdruck als ‚borniert' bezeichnen muß, sich mit der von Boileau wie von de Piles so auffällig in den Vordergrund gestellten Forderung des ‚Wahren' abfindet. Es ist von vornherein klar, daß hier nicht die Wahrheit im Sinne treuester Naturbeobachtung — die man

mit einem Mißverständnis als ‚Nachahmung' bezeichnete — gemeint ist, wie sie etwa ein holländischer Stillebenmaler, aber auch ein Caravaggio — der böse Engel der Barocktheorie — in seinem wundervoll gemalten Blumenkorb in Mailand versteht. Dieses ‚Wahre' ist vielmehr ein Sprößling des alten Dekorumbegriffs, nicht subjektiv-künstlerisch, sondern außersinnlich-logisch und ganz abgezogen gefaßt. Boileaus berühmt gewordenes Wort: ‚rien n'est beau que le vray' zielt ganz verstandesmäßig nicht auf das innerliche Erlebnis des Künstlers, auf Goethes ‚Gelegenheitsgedicht', sondern auf die außerhalb seines Geistes ruhende, ewig unbewegliche absolute Wahrheit der Idee. Alle ‚normative' Ästhetik ist in diesem Grunde verankert und erhält von da aus ihre bewunderungswürdige Geschlossenheit und Einheitlichkeit, gegen die die sonstigen zerfahrenen subjektivistischen und romantischen Systeme späterer Zeit nicht in die Schranken treten können. Daß die englische Ästhetik des 18. Jahrhunderts bei äußerlich gleicher Formulierung (beauty is truth bei Shaftesbury) ganz anderen Sinn birgt, hat namentlich Heinrich v. Stein schön gezeigt.

Dieses alte rhetorische Ausdrucksprinzip des ‚Dekorum' erhält nun in der französischen Theorie eine besondere, echt nationale Färbung. Es ist die Convenance (Félibien), auch bienséance, schon bei Van Mander als welstaend (von Sandrart mit ‚Wohlstand' übernommen) auftretend. Welche Rolle sie in der Theorie der Baukunst spielt, wurde schon früher angedeutet. Dufresnoy findet sie als ‚principal magistère' aller Kunst namentlich bei Raffael, und es ist sehr bezeichnend, wie der Bildhauer Van Opstael in seiner Akademierede über den Laokoon das alte Kunstwerk von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet. Auf demselben Grunde ruht letzten Endes auch die berühmte und berüchtigte Lehre von den ‚drei Einheiten', die, von der italienischen Ästhetik des Cinquecento begründet, ihre eigentliche Wirksamkeit besonders in der regelmäßigen französischen Tragödie entfaltete und wahrhaftig auch diesem Volke der Konvention und des Begrenztseins auf den Leib paßte wie keinem andern. Mit ausdrücklichem Hinweis auf das Theater hat denn auch Félibien die Einheiten von Ort, Zeit und Handlung auf die

bildende Kunst angewendet; die Tragödie liefert als Schwester der Malerei das vollkommenste Vorbild, die ‚grande machine', die aller Kunst Gipfel ist. Auch ein so lehrhafter Künstler wie Le Brun, einflußreich als anerkannter Beherrscher der Akademie, verweist ausdrücklich auf die tragische Bühne. Der noch für einen Lessing so wichtige Leitsatz des fruchtbaren Augenblicks, der das Spiegelbild des der Handlung unmittelbar Vorangegangenen festhält, entstammt diesem Boden.

Auf dem Grundsatz des Dekorums, namentlich in seiner französischen Fassung als bienséance, beruhen zwei ästhetische Forderungen, die die Theorie jetzt in den Vordergrund stellt: der große Stil, die grande manière und der bon goût. Es ist kein Zufall, daß die berühmte Schrift des alten Rhetors Longinus vom Erhabenen jetzt so eifrig übersetzt und gelesen wurde. In dieser pathetischen Zeit der feierlichen Roben und Allongeperücken bekommt die italienische große Manier, der ‚Stil', einen ganz besonderen Wiederhall. Nun hat allerdings H. v. Stein in einer feinen Analyse gezeigt, daß Buffons berühmt gewordener Spruch (gemeinhin falsch und ohne den aufklärenden Vordersatz angeführt: ces choses — der Redeinhalt — sont hors de l'homme) le style est de l'homme même keineswegs im modernen Persönlichkeitssinne aufzufassen, sondern aus der ältern Psychologie heraus zu verstehen ist. Er besagt, der Mensch besitze das Vermögen des Stils potentiell, d. h. die Fähigkeit, das Naturgegebene in seiner menschlichen Art zu bearbeiten, zu formen, nicht aber (im Sinne der alten rückständigen Auffassung der Einbildungskraft) die Fähigkeit, grundsätzlich Neues zu schaffen. Alles Wahre und Wirkliche (le vrai Boileaus) ist objektiv außerhalb des menschlichen Geistes vorhanden, in der Idee; die eigentliche Würde der Kunst liegt daher nicht im künstlerischen Einzelwesen, sondern im Gegenstand, im Inhalt, nicht in der Ausführung, der Form, an der ein Geruch des verpönten ‚mechanischen' Handwerks haften bleibt. Darum ist die Historie, das Gegenbild der Tragödie, Gipfel aller Kunst, und Bellori stellt seinem großen zeitgenössischen Beispiel, der Farnesegalerie des Carracci, mit vollem Bewußtsein das ‚bedeutungslose' Halbfigurenbild

eines Caravaggio entgegen, gerade so wie sein Freund Poussin den großen Stil, das Idol der Zeit, in der bedeutungsvollsten menschlichen Handlung, der Haupt- und Staatsaktion findet. Das bloße Dasein, ebenso das Tier, die u n b e l e b t e Landschaft können nur Gegenstände platter Nachahmung, niemals des hohen Stils sein: der Gedanke war schon in dem gegensätzlichen Begriffspaar des ältern italienischen Manierismus, dem ‚ritrarre‘ und ‚comporre‘, herausgearbeitet worden; es ist in gewissem Sinne abermals ein Rücklauf zu mittelalterlichem Denken. Der ‚Concetto‘ steht an erster Stelle, an letzter die Manier, der ‚Stil‘ als Ausdruck der Persönlichkeit, die gegenüber der Idee fast alle Bedeutung verliert. Vom großen Stil (stets objektiver Fassung) ist in Berninis Gesprächen mit Chantelou immer wieder die Rede; er ist der echte Ausdruck des ‚grand siècle‘ Ludwigs XIV., den seine Zeitgenossen ja auch den Großen nannten. Le grand effet, das ist Boileaus wie Félibiens Lieblingswort, das Götzenbild, dem die Theorie den Ausdruck des künstlerischen Einzelwesens unbedenklich opfert.

Echt französisch ist auch die Formulierung des grand goût, des Geschmacks, der mit der Maschine des großen Stils innigst zusammenhängt. Begriff und Wort — es soll aus dem Spanischen stammen — kommen in dieser Zeit auf und werden von den übrigen Völkern ebenso übernommen wie von den Deutschen z. B. das Wort Genie, das seine französische Formung des ursprünglich italienischen Ausdrucks ebenso kennzeichnenderweise bewahrt hat wie das spätere Lehnwort der ‚Renaissance‘. Die Sache ist im ‚geschmackvollen‘ 18. Jahrhundert viel erörtert worden, so von Montesquieu, aber auch von Muratori (1728). Auch der Geschmack beruht auf objektiven Regeln; die platte Weisheit des bekannten Sprichwortes findet hier keinen Boden; Félibien spricht vom grand goût exact et r é g u l i e r. Auch hier führt vieles, beinahe alles auf italienische Vorgeschichte; die Forderung einer bestimmten Figurenzahl in der Historie, die ohne Gefährdung der Regelmäßigkeit und des ‚guten Geschmacks‘ nicht überschritten werden könne und die der Neuklassizismus in bewußtem Gegensatz zum Barock schaffend durchführte, leitet auf den Erzvater allen Klassizismus, L. B.

Alberti, zurück. Annibale Carraccis Schüler Albani vermittelt dem Dufresnoy eine bezeichnende Äußerung des Meisters, die Höchstzahl der Figuren eines Bildes könne ein Dutzend ohne Gefährdung des Aufbaus der Komposition nicht überschreiten, wie ihrer Klarheit, die den Franzosen so sehr am Herzen liegt und ihrer Geistesart gut entspricht. Freilich, die allzu symmetrische Komposition, wie sie dem Quattrocento, aber auch noch der Hochrenaissance eignet, wird jetzt als altmodisch und überholt empfunden. Es ist bedeutend und wiegt eine ganze lange Erörterung auf, daß Winckelmanns berühmtes Wort von der Einfalt und stillen Größe der Antike sich schon fast wörtlich im lateinischen Lehrgedicht des Dufresnoy findet: ‚majestas gravis et requies decora' als Grundbedingung aller wahren und echten Kunst, des hohen Stils. Überhaupt ist es anmerkenswert, wie angelegentlich die Theorie, mitten im Überschwang des Barocks, dabei ist, die Forderung nach Einfachheit aufzustellen und zu wiederholen.

Félibien macht einen merkwürdigen Versuch, den Geschmack der verschiedenen bodenständigen Kunstschulen zu umschreiben. Der der römischen (die Toskaner sind schon in ihr aufgegangen!) liegt im erhabenen Stil, von der Antike und Raffael begründet, in der Schönheit der Zeichnung, im Ausdruck, im Faltenwurf und der Stellung; das Kolorit steht hier an allerletzter Stelle, während es bei der venezianischen die erste einnimmt, die weniger Gewicht auf den Ausdruck legt; wir wissen längst, daß dies zum Gemeinplatz geworden ist. Die ihr verwandte lombardische Schule, deren Hauptvertreter Correggio, aber auch die Bolognesen sind, glänzt durch kräftige Zeichnung; sie hat ‚couleurs fondus'. Unter den Nordländern stellt der deutsche Geschmack die ‚gotische' Weise mit allen ihren Fehlern dar, nicht gereinigt im Sinne der Römer, er gibt den Menschen, wie er ist, nicht wie er sein soll. Faltenwurf und Ausführung sind trocken und genau, die Farbe bloß leidlich, aber die hohe Schätzung Dürers vermißt man auch hier nicht. Der flämische Geschmack, dem deutschen verwandt, zeigt dennoch größere Einheitlichkeit (union) der Farbe, treffliches Helldunkel, saftigere Pinselführung;

Rubens und Van Dyck erheben sich über den allgemeinen Durchschnitt, ohne ihre völkischen Eigenheiten jemals ganz zu verleugnen. Der französische Geschmack endlich hält sich zwischen dem römischen und venezianischen in der goldenen Mitte. Von den Spaniern ist überhaupt nicht die Rede; sie bleiben ganz außer Betracht, ebenso wie die Holländer, die kaum in den Vorhof der Kunst zugelassen werden.

Wir sind hier aus der Gletscherregion der idealistischen Kunstphilosophie schon ziemlich tief in die Niederungen der Kunstkritik gelangt, die gerade von den Franzosen des 17. und 18. Jahrhunderts so eifrig und erfolgreich bebaut worden sind. Eine ihrer merkwürdigsten Äußerungen liegt in der Balance des Peintres des de Piles vor (in seinem Cours de peinture par principes von 1708). Die ungemeine Beachtung und Berühmtheit, die ihr zuteil geworden ist, verbietet uns von vornherein, in ihr nichts anderes als eine müßige Spielerei sehen zu wollen; auch sie ist trotz ihres barocken Gewandes und gerade durch die Neigung zum Gleichmachen und Bevormunden ein echt französisches Geisteserzeugnis und ungeachtet alles Schul- und Schülermäßigen ein sehr ernsthaft zu nehmender Versuch, ganz im Sinne dieser Zeit die Kunstkritik auf feste objektive Regeln zu gründen. Er verdient daher wohl eine kurze Betrachtung. Schon die Auswahl der Künstler, die hier auf Herz und Nieren geprüft und zensuriert werden, ist bezeichnend genug. Es sind überwiegend Vertreter der drei (oder vier) großen italienischen ‚Schulen' des 16. und 17. Jahrhunderts, das Quattrocento ist außer Perugino lediglich durch Giambellin vertreten, der ziemlich schlecht wegkommt. Von den Vlaemen sind Rubens, Van Dyck, dann Jordaens, O. Venius, Pourbus und Teniers zugelassen worden, von den Holländern außer Lukas Van Leiden, der den eifrigen Sammlern jener Zeit sich immer durch sein gestochenes Werk empfahl, nur Rembrandt. Von Deutschen erscheinen bloß Dürer und Holbein, von den Franzosen die vier Klassiker Poussin, Le Brun, Le Sueur und Bourdon. Die Spanier fallen auch hier durch, wie man sieht. Nach den alten Schulkategorien von Aufbau, Zeichnung, Farbe und Ausdruck werden nun die Zensur-

punkte erteilt, von 0 bis 20, wobei der höchste Grad (20) dem niemals erreichten, auch niemals zu erreichenden Ideal — das ergibt sich folgerichtig aus der außerweltlichen und übersinnlichen platonischen Idee — vorbehalten bleibt. Auch der 19. Punkt wird als zuhöchst erreichbarer, aber noch niemals erreichter Gipfel nicht verliehen; die Bewertung beginnt somit erst bei 18.

Ich gebe einen Auszug:

I. Komposition.

18. Rubens.
17. Raffael, Guercino.
16. Le Brun, Pietro da Cortona.
15. P. Veronese, die Carracci, Domenichino, G. Romano, Leonardo, Pierino del Vaga, Poussin, Primaticcio, Rembrandt, Le Sueur, Teniers, Tintoretto, Van Dyck.
14. Albani, Baroccio.
13. Correggio, O. Venius, Salviati und T. Zuccaro.
12. Sarto, Palma giovine (!), Tizian.
10. Jordaens, Parmegianino.
9. Holbein.
8. Dürer, Seb. del Piombo, Michelangelo, Giorgione.
6. J. Bassano, Caravaggio.
5. Palma Vecchio (!).
4. G. Bellini, Perugino, Pourbus.

II. Zeichnung.

18. Raffael.
17. Michelangelo, die Carracci, Domenichino, Poussin.
16. Sarto, G. Romano, Leonardo, Le Brun.
15. Barroccio, Parmegianino, Salviati, Le Sueur.
14. Albani, O. Venius, P. da Cortona, Tintoretto, T. Zuccaro, Primaticcio.
13. Correggio, Guido, Rubens.
12. Perugino, Teniers.
10. Dürer, Holbein, P. Veronese, Guercino, Van Dyck.
9. Giorgione, Palma Giovine.
8. J. Bassano, Jordaens.
6. G. Bellini, Palma Vecchio, Rembrandt.

III. Farbe.

18. Giorgione, Tizian.
17. J. Bassano, Rembrandt, Rubens, Van Dyck.
16. P. Veronese, Holbein, Jordaens, Caravaggio, Palma Vecchio, Tintoretto.
15. Correggio.
14. G. Bellini.
13. Teniers, die Carracci.
12. P. da Cortona, Raffael.
10. Albani, Guercino, Dürer, Perugino, T. Zuccaro.
9. Sarto (!), Domenichino, Guido.
8. Le Brun.
7. Primaticcio.
6. Barroccio, Parmegianino, Poussin.
4. G. Romano, Leonardo, Michelangelo, Le Sueur.

IV. Ausdruck.

18. Raffael.
17. Domenichino, Rubens.
16. Le Brun.
15. Poussin, Le Sueur.
14. G. Romano, Leonardo (!).
13. Die Carracci, Holbein, Van Dyck.
12. Correggio, Rembrandt.
10. Barroccio, Primaticcio.
9. T. Zuccaro.
8. Michelangelo, Dürer, Sarto.
6. Albani, Jordaens, Palma Giovine, Cortona, Teniers, Tizian, Parmegianino.
4. Giorgione, Guercino, Perugino, Tintoretto.
3. P. Veronese.
0. (!) J. Bassano, Caravaggio (!), Palma Vecchio (!).

Wollte man nach altem Schulbrauch das Gesamtergebnis ziehen (was de Piles übrigens nicht tut), so ergäbe sich folgende gewiß merkwürdige Stufenleiter. Zuhöchst (mit 65 Punkten) erscheinen Raffael und Rubens, ihnen folgen die Carracci (58), Le Brun und Domenichino (56), Poussin (53), Tizian (51), Rembrandt (50), G. Romano, Leonardo, Tintoretto, Le Sueur (49), Holbein und P. da Cortona (48), Sarto und Teniers (45), Correggio (43), Guercino (42), Palma Giovine (41), Giorgione (39), Michelangelo, Parmegianino (37), Dürer (36), J. Bas-

sano (31), Perugino (30), Palma Vecchio (27), G. Bellini (24) an unterster Stelle!

Es braucht uns nicht zu beirren, daß dabei reichlich Willkür und Unstimmigkeit unterläuft; das Ganze ist trotzdem ein Zeitspiegel und als solcher von Wert. Noch das 18. Jahrhundert beschäftigt sich viel damit, so u. a. F. Algarotti, der auch den gescheiten Einwand eines französischen Mathematikers mitteilt, bei solchen Dingen könne es sich niemals um die Summe, sondern immer nur um das Produkt handeln. Jedenfalls ist diese ganze Betrachtungsart echt französisch, ein Italiener oder ein Deutscher wäre kaum darauf verfallen; sie läßt aber auch das allem Klassizismus innewohnende Streben nach objektiver Norm scharf hervortreten, wäre es auch bloß in einem Zerrspiegel.

Ein paar Schlußworte mögen hier endlich noch einer andern echten Ausgeburt dieses theoretischen Objektivismus gewidmet sein, die freilich schon die vorausgehende Zeit, namentlich des Manierismus (s. Materialien VI, 127) angebahnt und ausgebildet hat, der Lehre von den Gattungen der Kunst. Es ist für französische Sinnesart wieder ungemein bezeichnend, daß ein Literaturkritiker wie Ferd. Brunetière, dessen Wirken als im höchsten Sinne national ‚borniert' bezeichnet werden kann, sie noch zu Ende des 19. Jahrhunderts scharf und einseitig vertreten konnte.

Die Rangordnung, die hier z. B. ein Félibien gibt, ist sehr belehrend. Die rein sinnliche Darstellung eines Körpers in Linie, Form und Farbe erscheint ihm als ‚travail mécanique', fällt also ins Handwerk der Kunst. Je schwieriger und edler der Gegenstand, desto höher der Rang; alle Inhaltsästhetik hat noch lange an diesem Erbübel gekrankt. Die tiefste Stufe nimmt also die Blumen- und Früchtemalerei ein, die Landschaft steht schon um ein Stück höher, namentlich wenn sie staffiert ist. Es folgen die Darstellungen belebter Wesen, in denen der Mensch als vollkommenstes Geschöpf Gottes natürlich an der Spitze schreitet. Die bloße Zustandschilderung im einfachen Porträt (s. oben) befindet sich hier wiederum folgerichtig auf der untersten Staffel. Weit höher steht die Historie, überhaupt der würdigste und wichtigste Vorwurf aller Malerei, die den

Menschen, vor allem den heroischen Menschen, in Bewegung und Tätigkeit, in der ‚großen Aktion‘ zeigt. Noch höher reicht aber die allegorische Komposition, die unter dem Schleier der Fabel die große sinnreiche Wahrheit birgt; Historie und Tragödie aber, die beiden Schwestern, durch das eherne Gesetz ihrer drei Einheiten gebunden, sind die höchsten Dichtungsarten überhaupt, ein Gedanke, der, wie man weiß, bis heute seine Macht nicht gänzlich verloren hat.

Hört man diese zuletzt in theologisches Überlegen ausmündende Gedankenfolge, so glaubt man fast wieder das Mittelalter durch den Mund eines Dante reden zu hören. In der Tat ist dies wieder jener große Rücklauf, von dem (im Sinne G. B. Vicos) schon so oft die Rede war. Er ist auch keineswegs auf das Gebiet der grauen Schultheorie beschränkt, sondern hat in der lebendigen Kunstübung dieser Zeit sein Gegenstück. Die innere geistige Verwandtschaft zwischen Barock und Gotik ist in jüngster Zeit oft über-einseitig und gewaltsam lehrhaft betont worden, aber sie besteht ohne Zweifel. Nicht nur daß das Barock auf historischem Wege, wie wir schon früher gelegentlich gesehen haben, Anteil und Verständnis für die Gotik gewinnt, auch die merkwürdigen, neuerdings ebenfalls viel erörterten Versuche, in ihrem Geist zu bauen, gehören als letzte Ausläufer ebenso wie als Vorboten hieher. Vor allem aber jene merkwürdigen Umbiegungen der alten Formprobleme der Renaissance, die mit dem großen Ahnherrn dieser ganzen ‚Reformation‘ beginnen, Michelangelo, obwohl er mit seinem Jugendschaffen noch ganz im Quattrocento wurzelt. Wie einst der menschliche Körper unter der Hand des ‚gotischen‘ Bildners gleich weichem Wachse war, den innern Gesetzen des Ausdrucks sich ebenso fügen mußte, als das gleiche in dem neuesten ricorso unserer ‚expressionistischen‘ Zeit abermals mehr und mehr fühlbar wird, so wandelt sich das Problem objektiver Richtigkeit und Schönheit, des Ethos der Hochrenaissance, im Manierismus schon in das stärkster Bewegung und Unrast, dem großen Pathos der geistig auf das höchste gespannten Zeit unterworfen. Wie in der Gotik beginnt dann das Eigenleben des Gewandes — das bei Michelangelo fast gar keine Rolle spielt —, der ‚neapolitanische Scirocco‘ bläht die Falten

zum ‚Ornament'. Die fast völlig auf sich gestellte Freiplastik — eines ihrer Hauptvorwürfe, das Reiterdenkmal, namentlich in dem nunmehr gelösten echten Barockproblem des steigenden Rosses erlangt jetzt, von Florenz aus, internationale Bedeutung und Verbreitung — kehrt wieder in das architektonische Gesamtkunstwerk zurück wie einst; jene Art der Bildnerei, die Burckhardt mit einem feinen Wort Wandskulptur genannt hat, das fast panoramenartige Wand- und Nischenbild, nicht Rundplastik, nicht Relief, aber wie dieses über seinen Rahmen quellend, von Bühnenwirkungen verwegenster Art beherrscht und darum auch dem Puristen unserer Tage noch ein Greuel, tritt seine große Rolle an. Und ebenso nähert sich der Inhalt der neuen Malerei, nicht nur ihre Visionen und Ekstasen, sondern vor allem auch ihre wüst leidenschaftlichen Passions- und Martyrienbilder, dem nie gänzlich erloschenen ‚gotischen' Realismus. Es ist allzu bekannt, wie das Ethos der Früh- und Hochrenaissance dergleichen vermieden oder gemildert hatte; es ist aber auch begreiflich, daß diese ‚artistische' Art reiner Problemstellung vor allem dem Norden im tiefsten Innern fremd, ja widerwärtig bleiben mußte, daß jene Aufgaben nur äußerlich, mißverständlich, ja vertrackt übernommen wurden, ihre wahre innerliche Aneignung aber erst in jener neuen Form erfolgen konnte, die das südliche Barock unter gewaltigen Antrieben gewann und die es geeignet machte, zur Gemeinsprache eines neuen einheitlichen Europa zu werden.

Diese Aus- und Angleichung hat sich uns überall auch in der Theorie gezeigt, die wie der Schatten den lebendigen Körper der Kunst begleitet, und zu der wir nach dieser Abschweifung noch einmal zurückkehren.

Es ist nämlich sehr merkwürdig, wie mitten in der anerkannten Theorie dieser Tage bei einem Manne gleich de Piles sich die Erkenntnis der innerlich beseelten Landschaft (ihres Stimmungscharakters) Bahn bricht, die bei den stets antik-humanistisch gebundenen Italienern trotz aller Leistungen doch immer nur eine große Nebensache ihrer ‚Historie' geblieben ist. Es ist höchst bemerkenswert, wie de Piles von diesem Gesichtspunkt aus selbst der Einführung der von der Schultheorie verpönten gotischen Bauten (er

nennt seinen Zeitgenossen Bourdon) in die Landschaft zustimmt; ein reiner Stimmungsgrund führt ihn dazu, der elegische Gedanke an das ehemalige Leben in diesen Ruinen, die einst von Feen bewohnt, jetzt die Heimstätte von Käuzen geworden sind. Das ist ganz nordische Nebel- und Geisterromantik, die Italien mit seiner klaren Atmosphäre trotz gewisser Anläufe im 18. Jahrhundert und trotz aller Bardenmode, die es auch mitgemacht hat, niemals gekannt hat. Diese Ruinenlandschaft im großen Stil Ruysdaelschen Gepräges hat einen völlig andern Charakter als die klassische Ruinenstimmung der Frührenaissance und des Raffaelkreises, die auf dem festen Grunde der Antike als heimischer Vergangenheit ruht und den andern Völkern im Grunde doch eben darum fern und fremd geblieben ist; der Germane, der sich mehr als jeder andere diesem Zauber gefangen gab, hat die Mirabilia Romae sicher jederzeit mit andern Augen gesehen als der Sohn des Südens, der zwischen ihnen in naiver Lebensrealistik aufgewachsen war. Wie das 18. Jahrhundert dann solche Gedanken weiter ausgesponnen hat, bis zu der Schlußkadenz des englischen Landschaftsgartens, kann nicht mehr weiter ausgeführt werden; wir haben in der historischen Übersicht dieses Thema gestreift und auch eines merkwürdigen literarischen Zeugnisses gedacht, der Abhandlung Gessners von der Landschaftsmalerei.

Gerade diese bringt uns aber noch auf ein verwandtes Gebiet. De Piles scheidet zwischen der ‚heroischen' und der ‚pastoralen' (im Sinne Gessners idyllischen) Landschaft, jene die Natur darstellend, wie sie sein sollte, als Gegenstück der großen Historie und Tragödie und durch Poussin vorbildlich verkörpert, diese die sich selbst überlassene Natur schildernd, von dem eben erwähnten Stimmungscharakter beherrscht. Es ist sehr bedeutend, daß de Piles, dem darin übrigens schon der niederländische Romanist Van Mander voraufgegangen war, die Herbstlandschaft empfiehlt, zunächst aus formalen, koloristischen Gründen, um die Eintönigkeit eines ‚camayeu' zu vermeiden; es steckt aber doch noch etwas anderes darin, eben jener Reiz des Elegischen, den die Engländer zuerst und am stärksten empfunden und ausgedrückt haben. An sich ist diese Anschauung auch nichts

Neues und senkt ihre Wurzeln abermals in italienisches Erdreich; auf nordländischen Boden verpflanzt wird aber ein Gewächs von ganz anderem Duft, anderer Färbung daraus. Schon Giulio Mancini teilt die Landschaft in das reine Daseinsbild und in die mit Figuren und Gebäuden staffierte, die er bezeichnenderweise paese perfetto nennt; aber bei ihm findet sich auch, trotz des abschätzigen Seitenblicks auf die ‚deutschen' Landschaften, der höchst bemerkenswerte Versuch, die Stimmung aus der reinen Ruhe der Betrachtung abzuleiten. Freilich bleibt dies alles in den Anfängen stecken und vermag gegen die objektive Schulnorm nicht recht aufzukommen. Das Genere boschereccio ist ferner gerade der italienischen Poesie längst geläufig, und es war ein italienisches Gedicht, Guarinis Pastor fido, das Weltruf und Weltbedeutung erlangt hat. Die Idylle der Nordländer hat aber doch trotz aller klassischen Bühne einen ganz anderen Gefühlshintergrund, es ist die Landschaft selbst, das Leben der Natur, die mit tausend Zungen zu reden beginnt, bis sie endlich Ph. O. Runge in kühnem Wagemut der romantischen Jugend an Stelle der alten Historie als die eigentlich moderne Aufgabe setzt. Letzten Endes ist diese bukolische Welt, in die sich wie einst im Altertum die von ihren geistigen und weltlichen Kämpfen ermüdete und enttäuschte Welt flüchtete, in der sich das galante Schäferwesen des ancien régime zum letzten Male in seiner ganzen Anmut auslebte, doch auch wieder ein Rücklauf nach dem als barbarisch verschrieenen gotischen Mittelalter hin. Denn sie taucht ganz so auch am Ausgang der Gotik auf, im Leben wie in redender und bildender Kunst, und auch die Szene am Kaiserhof im zweiten Teil des Faust ist ein letzter Wiederschein mittelalterlicher Welt, jenes Ballet des sauvages, das einst am alten französischen Königshofe in grauser Wirklichkeit gespielt hatte.

Wir sind am Schlusse. Gegen die alte, noch immer unerschütterte Lehre erheben sich junge Geschlechter und schlagen die politischen und gesellschaftlichen Formen der Vergangenheit in Trümmer. Aber nicht in den Taumelreden schwärmerischer Literatenjünglinge vom Schlage Wackenroder-Tiecks, mit denen das Jahrhundert ausklingt, liegt die

neue Selbstbesinnung der Kunst; sie erscheint von ganz anderer, schaffender Seite her; in den hinterlassenen Schriften jenes Ph. O. Runge, auf sicherem Boden des Handwerks gegründet, als köstliches Vermächtnis eines Vorwärtsstürmenden, früh Vollendeten und nicht zum Auswirken Gelangten. Mit diesem Ausblick sind aber die Grenzen, die wir von vorneherein unserer Darstellung gesteckt haben, erreicht, ja schon überschritten.

Nachträge und Berichtigungen.

Zu Heft I, 55 jetzt die Abhandlung von R. Mayer, Natur und Kunst bei Aristoteles, Studien zur Gesch. u. Kunst des Altertums, herausg. von der Görres-Gesellschaft X, 2. Paderborn 1919.

Zu Heft I, 82 vgl. jetzt den Aufsatz von Lionello Venturi, La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV in L'Arte XX (1917), der mir aber bis jetzt noch unzugänglich ist.

Zu Heft II, 27. Eine deutsche Übersetzung von Landuccis Tagebuch hat Marie Herzfeld, Jena 1912, besorgt.

Zu Heft II, 36. Dasselbe gilt von Vesco, L. B. Alberti e la critica d'arte in sul principio del Rinascimento, Arte XXII (1919).

Zu Heft II, 51. In einer Abhandlung (Memorie della R. Acad. dei Lincei S. V, vol. XIV, Rom 1916) versucht G. Mancini neuerdings das Plagiat Paciolis an Piero della Francesca nachzuweisen.

Zu Heft III, 14 f. ist mir — durch die Güte des Verfassers — das vor kurzem erschienene Buch von Lionello Venturi, La critica e l'arte di Leonardo da Vinci, Bologna 1919, zugekommen, das in seinem ersten Teil eine geistvolle und an neuen Gesichtspunkten reiche Darstellung von Leonardos Kunstlehre enthält. Die Vierhundertjahrfeier des Meisters hat ferner eine erhebliche Zahl von Schriften hervorgerufen. Unter ihnen ist vor allem das als Festschrift erschienene X. Heft der ausgezeichneten, von Verga geleiteten Raccolta Vinciana in Mailand (Mai 1919) zu erwähnen. Es enthält an Aufsätzen, die unser engeres Gebiet angehen: Mc Curdy, Leonardo and war (p. 117 f.);

Favaro, L. e l'embriologia degli ucelli (141 f.); Bottazzi, Un esperimento di L. sul cuore e un passo dell' Iliade (153 f.); dann namentlich eine treffliche Überschau von Favaro, Passato, presente e avvenire delle edizioni Vinciane (165—221); endlich einen Artikel von Cermenati, Un codice di L. in Germania? (221 f., über jene angeblich eigenhändige Handschrift des Malerbuchs L.s, die Sandrart in Rom, eigener Aussage nach, von seinem Freunde Poussin zum Geschenk erhielt), sowie eine Anregung von Sarton, Une encyclopédie Leonardesque (235 f.)

An sonstiger neuester Literatur über L. ist nachzutragen (wobei ich mich der ausgezeichneten Regesten der Racc. Vinciana, fasc. IX und X, dankbarst bediene):

Zu den Handschriften (s. a. o.): Favaro, Per la storia del codice di L. nella biblioteca di Lord Leicester, Arch. Stor. Ital. 1916. Von den quaderni d'anatomia sind weitere Hefte (V und VI) der norwegischen Ausgabe, Christiania 1916, erschienen. Über Poussin als Zeichner der ersten französischen Leonardo-Ausgabe: Hautecœur im Bull. de la Soc. d'hist. d'art française 1913. — Eine Auswahl von L.s ‚scritti' in der Art von der Solmis gab auch Beltrami Mailand 1913. Zu L's. Kunstlehre: Favaro, Il canone di L. sulle proporzioni del corpo umano. Mem. dell' Ist. anatomico della R. Univ. di Padova 1917.

Zur Naturforschung L.s: Über L. als Botaniker: Baldacci in verschiedenen Abhandlungen der Memorie della R. Acad. di Scienze dell'Istituto di Bologna 1914—1916. Favaro, La struttura del cuore nel IV. quaderno d'anatomia di L. Atti del R. Ist. Veneto 1914 und 1915. Derselbe über L.s Trattato sul moto e misura dell'acqua, Rendiconti della R. Acad. dei Lincei, Rom 1918, vol. XXVII. Vangensten, L. og fonetiken in den Schriften der Akad. von Christiania 1913; von demselben Verf. (ebenda 1917) auch eine Abhandlung über L.s Stil und Syntax. — Ceccarelli, Anna, L'idea pedagogica di L., Rom 1914.

Zu Heft V, 65. Nur aus einer mir eben zugekommenen Anzeige des Verlegers Pampaloni ist mir bisher bekannt: Leonardo da Vinci, La vita di Giorgio Vasari, mit Erläute-

rungen von G. Poggi, reich (mit 200 Tafeln) illustriert. I. Band der ‚Collezione d'arte', Florenz 1919.

Zu Heft V, 70. Über Lambert Lombard vgl. jetzt die Abhandlung von Ad. Goldschmidt im Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen 1919, besonders die Literaturangabe auf S. 208.

Zu Heft VI, 98 hat es richtig zu heißen: das seit 1545 (statt 1563) tagende Konzil von Trient.

Zu Heft VI, 102 macht mich Gronau freundlichst aufmerksam, daß nach seinen Feststellungen die berüchtigten Blechhemden am Grabmal Paul III. nicht von Bernini, sondern von Teodoro della Porta herrühren, und daß überdies die Verhüllung schon dem Meister des Werkes selbst zugemutet worden ist.

Zu Heft VII, 59. Eine späte, vom Conte Rezzonico della Torre 1779 verfaßte Lebensbeschreibung L.s hat Monti im Periodico della Società Storica Comense, Como 1914 (fasc. 80—87), herausgegeben.

Zu Heft VIII, 82 ist in der florentinischen Ortsliteratur ein selten gewordenes Heftlein nachzutragen: Opera nuova delle Bellezze e Grandezze della Città di Firenze. Narrata da un forestiero a' suoi amici, essendo ritornato a casa sua. In su l'aria di Cate, Firenze alla Condotta (o. J., gegen 1600). Wie man schon aus diesem Titel ersieht, handelt es sich in diesem löschpapierenen Jahrmarktsdruck um einen richtigen Bänkelsang, der reimweis (auf bloß 4 Blättern) eine Übersicht der Hauptsehenswürdigkeiten gibt und in dieser Form sicherlich nicht ohne Bedeutung ist.

---

23. 3. 20.

Akademie der Wissenschaften in Wien
Philosophisch-historische Klasse
Sitzungsberichte, 196. Band, 3. Abhandlung

Zur Kritik von Ciceros Schrift De officiis

I

Über den unvollendeten Zustand derselben

Von

Dr. Alois Goldbacher,
korr. Mitgliede der Akademie der Wissenschaften in Wien

Vorgelegt in der Sitzung am 8. Januar 1920

Wien, 1921
In Kommission bei Alfred Hölder
Universitäts-Buchhändler,
Buchhändler der Akademie der Wissenschaften in Wien

Druck von Adolf Holzhausen in Wien.

Die Bücher De officiis waren die letzte philosophische Schrift des Cicero und, wenn man von den Reden gegen Antonius absieht, überhaupt seine letzte literarische Arbeit. Nachdem Cäsar an den Iden des März 44 ermordet worden war und Antonius durch geschickte Umtriebe der Gegenpartei den Boden in Rom untergraben hatte, verließ auch Cicero gegen Ende des März die Stadt und zog sich auf seine Landgüter zurück, wo er sich mit Eifer seinen philosophischen Arbeiten hingab. Am 21. Juni schrieb er vom Tusculanum aus dem Atticus ganz kurz, er werde ihm das, woran er schreibe, schicken, so bald es fertig sei (XV 21, 2 *quod scribo, cum absolvero*) und sechs Tage nachher in dem Briefe XV 14, 4: *His litteris scriptis me ad συντάξεις dedi, quae quidem vereor ne miniata cerula tua pluribus locis notandae sint; ita sum μετέωρος et magnis cogotationibus impeditus.* Einen Monat darnach am 17. Juli finden wir ihn im Pompeianum auf der Abreise nach Griechenland begriffen (Att. XVI 6, 1), indem er seinen Sohn, der seit einem Jahre in Athen Philosophie studierte, besuchen wollte. Aber widrige Winde warfen ihn an die Italische Küste zurück. Da erfuhr er nun durch vornehme Rheginer, die eben aus Rom angekommen waren, von dem Umschwunge der politischen Verhältnisse, der dort eingetreten sei; daß man sich nach ihm sehne und seine Abwesenheit in so gefahrvoller Zeit sehr übel nehme. Darauf hin gab er die Reise auf, war am 19. August wieder in seinem Pompeianum und am 31. in Rom. Hier hielt er seine erste Rede gegen Antonius. Sechs bis sieben Wochen währte sein Aufenthalt in der Stadt, denn am 25. Oktober schrieb er dem Atticus vom Puteolanum aus (XV 13) und dieser Brief ist der erste, der uns eine Nachricht über die Schrift De officiis bringt: *Nos hic φιλοσοφοῦμεν — quid enim aliud? — et τὰ περὶ τοῦ καθήκοντος magnifice explicamus προσφωνοῦμενque Ciceroni; qua de re enim potius pater filio?* Wir sehen ihn hier bereits mitten in der Arbeit

begriffen; wann er dieselbe begonnen hat, darüber sind wir nicht näher unterrichtet, als daß Cicero gleich in den ersten Worten der Offizien schreibt, sein Sohn höre nun bereits ein Jahr lang den Cratippus; derselbe ist aber am 1. April 45 in Athen angekommen. Von den darauf noch folgenden zehn Briefen an Atticus sind die Offizien nur noch in zweien des XVI. Buches erwähnt, nämlich im 11. vom 5. November und im 14., der einige Tage später gegen die Mitte dieses Monats geschrieben ist. In jenem heißt es § 4: *Τὰ περὶ τοῦ καθήκοντος, quatenus Panaetius, absolvi duobus; illius tres sunt, sed, cum initio divisisset ita, tria genera exquirendi officii esse, unum, cum deliberemus, honestum an turpe sit, alterum, utile an inutile, tertium, cum haec inter se pugnare videantur, quo modo iudicandum sit, qualis causa Reguli, redire honestum, manere utile, de duobus primis praeclare disseruit, de tertio pollicetur se deinceps, sed nihil scripsit. eum locum Posidonius persecutus est. ego autem et eius librum arcessivi et ad Athenodorum Calvum scripsi, ut ad me τὰ κεφάλαια mitteret, quae expecto. quem velim cohortere et roges, ut quam primum; in eo est περὶ τοῦ κατὰ περίστασιν καθήκοντος. quod de inscriptione quaeris, non dubito, quin καθῆκον officium sit, nisi quid tu aliud. sed inscriptio plenior 'de officiis'. προσφωνῶ autem Ciceroni filio; visum est non ἀνοίκειον.* In dem anderen Briefe schreibt Cicero § 3: *Mihi non est dubium, quin, quod Graeci καθῆκον, nos officium. id autem quid dubitas quin etiam in rem publicam praeclare quadret? nonne dicimus 'consulum officium', 'senatus officium', 'imperatoris officium'? praeclare convenit aut da melius*, und ein paar Zeilen nachher: *Athenodorum nihil est quod hortere; misit enim satis bellum ὑπόμνημα.* 'Der Stand der Arbeit war also um diese Zeit der: die beiden ersten Bücher waren abgefaßt; das dritte hatte er unter den Händen, nachdem er sich, von Panätius im Stiche gelassen, um andere Hilfsquellen umgesehen hatte. Auch die Frage über den Titel des ganzen Werkes beschäftigte ihn lebhaft. Nur vier Wochen etwa blieb Cicero noch auf seinem Landgute in Arpinum. Vom 9. Dezember an war er schon wieder in Rom, das er nicht mehr verließ bis zu seinem Tode am 7. Dezember des folgenden Jahres (43). Daß Cicero in dieser Zeit an den Offizien gearbeitet habe, ist ganz unwahrscheinlich; denn abgesehen davon, daß er in der Stadt von

seiner sozialen und politischen Tätigkeit auf dem Forum und im Senate vollends in Anspruch genommen war und nur die Mußezeit auf dem Lande seinen literarischen Arbeiten zu widmen pflegte, war dieses letzte Jahr seines Lebens, wo er an der Spitze des Senats seinen leidenschaftlichen Kampf gegen Antonius führte, so voll von Arbeit und Anstrengung, von Aufregungen und Sorgen, von Stürmen und Gefahren, daß an ein Interesse für wissenschaftliche Probleme, geschweige denn an eine ruhige Beschäftigung damit kaum zu denken war. Wir werden also annehmen müssen, daß Cicero sein Werk so, wie es auf uns gekommen ist, noch vor seiner Rückkehr nach Rom, d. i. vor dem 9. Dezember 44 abgeschlossen habe, eine Annahme, die bei der Raschheit, mit der er arbeitete, keinem Zweifel begegnen wird. Wenn man aber daraus, daß in dem Briefe XVI 15 an Atticus, der kurz vor dem 9. Dezember geschrieben ist, von den Offizien keine Erwähung mehr geschieht, den Schluß ziehen will, daß dieselben damals schon ins Reine gebracht und zur Veröffentlichung übergeben waren, so geht man darin zu weit, denn die Offizien sind überhaupt nur in drei Briefen erwähnt; zwischen der ersten und letzten Erwähnung aber liegen sieben andere Briefe, in denen nichts darüber zu finden ist, so daß, wenn dies auch nur kurze Briefe sind, das Schweigen im Briefe XVI 15 zu keinem derartigen Schlusse berechtigt. Zu Ende geführt ist das Werk; ob es aber auch vollständig durchgearbeitet ist und die letzte Feile erhalten hat, so daß es noch bei Lebzeiten des Verfassers zur Veröffentlichung kam oder wenigstens dafür hergerichtet war, das ist eine offene Frage, die nur nach der Beschaffenheit des Werkes selbst beantwortet werden kann. Und damit bin ich auf jenen Punkt gekommen, der den Hauptgegenstand dieser Abhandlung bilden soll. Ich glaube nämlich hinreichende Anzeichen gefunden zu haben, welche uns die Überzeugung aufdrängen, das Werk trage nicht die Form der Vollendung an sich, sondern stelle vielmehr den ersten Entwurf dar, in den der Verfasser im Laufe der Arbeit mancherlei Zusätze und Bemerkungen eingetragen hat, um dieselben bei der Schlußredaktion in entsprechender Weise zu verwerten. Zu dieser Schlußredaktion scheint nun Cicero nicht mehr gekommen zu sein und so mag seine Arbeit so, wie sie war, nach seinem

Tode zur Vervielfältigung den Abschreibern übergeben worden sein. Daraus erklärt sich nun, daß es eine erkleckliche Anzahl von Stellen in den Offizien gibt, die entweder an einem unrichtigen Orte stehen oder sei es durch ihre Form sei es durch mangelhaften Anschluß von ihrer Umgebung abstechen. Da nicht anzunehmen ist, daß wir es dabei mit fremdartigen Zusätzen, s. g. Interpolationen, zu tun haben, so werden wir darin jene Nachträge des Cicero selbst zu erkennen haben, die beim Abschreiben aus dem Konzepte aufs Geratewohl in den Text eingefügt wurden, öfters am unrichtigen Platze. Ein charakteristisches Merkmal dieser Stellen ist naturgemäß das, daß sie in keiner organischen Verbindung mit ihrer Umgebung stehen, die Gedankenfolge mehr oder weniger stören und weggenommen werden können, ohne daß der Zusammenhang auch nur die geringste Spur einer Lücke merken läßt, ja vielmehr durch die Beseitigung der Unterbrechung neu hergestellt erscheint. Und Stellen von der Art sind nicht etwa bloß die eine oder andere, denen man vielleicht zu wenig Beweiskraft für die Richtigkeit unserer Annahme beimessen wollte, sondern ich werde im folgenden deren 14 anführen und zwar 4 davon solche, denen Cicero schon die für die Einsetzung entsprechende Form gegeben hat, nur daß sie beim Abschreiben aus dem Konzepte unrichtig eingereiht worden sind; für diese Stücke läßt sich natürlich auch der Platz bestimmen, wohin sie gehören. Die 10 anderen sind nur Andeutungen eines Gedankens, der dem Cicero nachträglich gekommen ist und den er dann bei der Schlußredaktion in eine entsprechende Form bringen und in den Text hineinarbeitet wollte. Bezeichnend ist auch, daß von diesen Nachträgen 10 in das erste Buch fallen, in das zweite und dritte nur je 2.[1])

Zur Begründung dessen, was soeben über den Zustand, in dem Cicero die Bücher De officiis hinterlassen habe, aus-

[1] Dieselbe Beobachtung, wie sie hier bezüglich der Schrift De officiis festgestellt worden ist, hat auch Haase an den Epistulae morales des Seneca gemacht (s. L. Ann. Sen. opera rec. Frid. Haase 1853 III praef. V—VI). — Nicht unerwähnt will ich lassen, daß eine große Schwierigkeit bei Verg. Georg IV 203—205 auf dem gleichen Wege die einfachste Lösung findet. Man vergleiche darüber meine Miszelle in den ‚Wiener Studien' XXXI (1909) S. 171 Anm.

einandergesetzt worden ist, folge nun die Erörterung der angedeuteten Stellen selbst und zwar zuerst jener vier, welche von Cicero bereits in fertiger Form seinem Entwurfe beigeschrieben beim Abschreiben an den unrichtigen Ort geraten sind.

I, 17, 55—56. Im Anfange des § 56 fallen die Worte *et quamquam omnis virtus nos ad se allicit facitque, ut eos diligamus, in quibus ipsa inesse videatur, tamen iustitia et liberalitas id maxime efficit* sehr auf, weil sie den Gedankengang in störender Weise unterbrechen. Von den Kritikern und Erklärern hat zwar noch niemand darauf aufmerksam gemacht, doch zeigt ein Blick auf den Zusammenhang in diesen beiden Paragraphen, daß jene Worte an die Stelle, wo sie stehen, nicht hinpassen. Schalten wir dieselben vorläufig aus, so sagt Cicero: *Omnium societatum nulla praestantior est, nulla fiirmior, quam cum viri boni moribus similes sunt familiaritate coniuncti. illud enim honestum si etiam in alio cernimus, nos movet atque illi, in quo id inesse videtur, amicos facit. nihil autem est amabilius nec copulatius quam morum similitudo bonorum. in quibus enim eadem studia sunt, eaedem voluntates, in iis fit, ut aeque quisque altero delectetur ac se ipso efficiturque id, quod Pythagoras vult in amicitia, ut unus fiat ex pluribus.* An die These: *omnium societatum nulla praestantior, nulla firmior, quam cum viri boni moribus similes sunt familiaritate coniuncti* wird mit *enim* die erklärende Begründung angeschlossen, daß das *honestum* jene *societas* vermittle, und diese Begründung wird durch *nihil autem est amabilius nec copulatius quam morum similitudo bonorum* abgeschlossen, indem *morum similitudo bonorum* auf *viri boni moribus similes* zurückführt, *amabilius* auf *praestantior* und *copulatius* auf *firmior*. Das folgende Satzgefüge *in quibus enim — ut unus fiat ex pluribus* dient zur weiteren Ausführung von *amabilius* und *copulatius*. Mitten in diesem eng geschlossenen Gedankenkreise stehen nun nach *amicos facit* jene Worte, die wir unterdessen ausgeschaltet haben: *et quamquam omnis virtus nos ad se allicit facitque, ut eos diligamus, in quibus ipsa inesse videatur, tamen iustitia et liberalitas id maxime efficit.* Da das, was unmittelbar darauf folgt, sich knapp an das anschließt, was ihnen vorangeht und organisch damit verbunden ist, so stehen hier diese Worte wie

ein Fremdkörper, der sich in einen Organismus störend eingedrängt hat und entfernt werden muß. Nun entsteht die Frage, was mit ihnen anzufangen sei. Notwendig sind sie hier nirgends; sie könnten also einfach als Glosse beseitigt werden. Aber am Schlusse der eben besprochenen Gedankengruppe ist nach *ut unus fiat ex pluribus* ein Platz, in den sie vortrefflich hineinpassen. Es ist nämlich in ihnen von der *iustitia et liberalitas* die Rede, die uns am mächtigsten anziehe, und das, was dann darauf folgen würde: *magna etiam illa communitas est, quae conficitur ex beneficiis ultro et citro datis acceptisque* handelt von der *beneficentia*, die als Teil mit der *iustitia* eng verbunden ist (c. 7, 20). So würden diese beiden Vorstellungen aufs angemessenste ineinander greifen und damit auch zugleich die Entfernung der ersteren von dem Orte, wo sie überliefert ist, wesentlich rechtfertigen. Darnach läßt sich nun das Ergebnis unserer Untersuchung in folgende Punkte zusammenfassen: 1. der in Rede stehende Absatz ist kein notwendiges Glied der Darstellung und könnte unbeschadet als Glosse beseitigt werden; 2. derselbe ist von der Stelle, wo er überliefert ist, als störend zu entfernen; 3. dagegen eignet er sich vorzüglich dazu, mit den Worten *magna etiam — acceptisque* in Verbindung gebracht und ihnen vorangestellt zu werden; 4. endlich enthält er nichts weder dem Sinne noch der Form nach, was einen Anlaß bieten könnte, seine Echtheit in Zweifel zu ziehen. Der Schluß, der sich daraus ergibt, kann kaum ein anderer sein, als daß wir es mit einem Zusatze zu tun haben, den Cicero selbst nachträglich für die bezeichnete Stelle bestimmt und in seinem Entwurfe angemerkt habe; da die Herstellung eines endgültigen, für die Vervielfältigung geeigneten Exemplars vielleicht nicht mehr möglich war, sei derselbe beim Abschreiben aus dem Konzepte an der unrichtigen Stelle in den Text gesetzt worden.

I, 18, 59—60. Nachdem Cicero über die Verteilung der *officia* gesprochen hat, schließt er diesen Abschnitt ab mit den Worten: *Haec igitur et talia circumspicienda sunt in omni officio et consuetudo exercitatioque capienda, ut boni ratiocinatores officiorum esse possimus et addendo deducendoque videre, quae reliqui summa fiat, ex quo, quantum cuique debeatur, intellegas. sed ut nec medici nec imperatores nec oratores, quamvis artis*

praecepta perceperint, quicquam magna laude dignum sine usu et exercitatione consequi possunt, sic officii conservandi praecepta traduntur illa quidem, ut facimus ipsi, sed rei magnitudo usum quoque exercitationemque desiderat. Bei dieser Darstellung wird im ersten Teile Gewohnheit und Übung für die Verteilung der *officia* als notwendiges Erfordernis vorausgesetzt (*consuetudo exercitatioque capienda*), während erst im zweiten Teile Gewohnheit und Übung, d. i. praktische Betätigung als notwendiges Erfordernis gegenüber den theoretischen Vorschriften durch die Beispiele von der Arzneikunst, Feldherrnkunst und Redekunst nachgewiesen wird (*officii conservandi praecepta traduntur illa quidem, sed rei magnitudo usum quoque exercitationemque desiderat*). Zudem sind beide Teile durch *sed* einander entgegengestellt, während doch eine erklärende oder begründende Partikel (*enim, nam*) zu erwarten wäre. Diesen Widersinn hat schon Facciolati bemerkt und die Worte *et consuetudo exercitatioque capienda* weggestrichen, indem er sie für ein als Inhaltsangabe des folgenden Satzes an den Rand geschriebenes Schlagwort hielt, das durch ein Mißverständnis in den Text gekommen sei. Diese Anschauung fand bei den meisten Herausgebern (Beier, Unger, Baiter, Heine, Müller) Beifall. Möglich ist das nun allerdings, wenn es auch auffallen müßte, daß in dem Falle nicht auch die Worte des folgenden Satzes *usus exercitatioque*, die dort zweimal stehen, gebraucht sind, sondern *consuetudo exercitatioque*. Allein nach unserer Anschauung von der Veröffentlichung der Offizien werden wir die Schwierigkeit anders zu lösen versuchen. Vor allem ist festzustellen, daß von den zwei Hälften der angeführten Stelle die eine oder die andere wegbleiben kann, ohne daß der Zusammenhang irgendwie gestört würde. Cicero kann daher im ursprünglichen Entwurfe seiner Arbeit entweder die eine oder die andere allein gehabt haben; wahrscheinlich war es wohl die, welche mit den abschlßieenden Worten *haec igitur et talia* beginnt. Später kam ihm der Gedanke, vor der Erwähnung der *consuetudo exercitatioque* die Notwendigkeit derselben etwas näher zu begründen und so setzte er am Rande oder sonst irgendwie *sed ut nec medici — desiderat* hinzu, damit es vor *haec igitur et talia* eingeschaltet werde. Wie aber die Schrift aus seinem Nachlasse herausgegeben wurde,

geriet dieser Zusatz an der unrechten Stelle hinter *intellegas* in den Text. So löst sich diese Schwierigkeit wie so manche andere auf die einfachste Weise.

I 26, 92. Cicero spricht von den Pflichten derjenigen, welche weder an der Staatsverwaltung sich beteiligen noch in stiller Zurückgezogenheit wissenschaftlicher Forschung sich widmen wollen, sondern an der Schaffung, Vermehrung und Verwendung ihres Privatbesitzes ihre Freude haben. *Quae (res familiaris),* sagt er, *primum bene parta sit nullo neque turpi quaestu neque odioso, tum quam plurimis modo dignis se utilem praebeat, deinde augeatur ratione, diligentia, parsimonia nec libidini potius luxuriaeque quam liberalitati et beneficentiae pareat.* Hier verstößt die Anordnung der Sätze schon in formeller Beziehung gegen die regelmäßige Folge, denn anstatt *primum . . . deinde . . . tum* ist allgemein übereinstimmend *primum . . . tum . . . deinde* überliefert. Das Gleiche gilt aber auch dem Inhalte nach; auf die Erwerbung der *res familiaris (parta sit)* sollte doch die Vermehrung derselben *(augeatur)* folgen sowie die Nutzbarmachung für möglichst viele aber würdige Menschen *(quam plurimis modo dignis se utilem praebeat)* bei der Freigebigkeit und Wohltätigkeit den richtigen Platz hat. Das ist nun in der Überlieferung durcheinander gestellt. Mit vollem Rechte verlangte daher Unger, daß *tum quam plurimis modo dignis se utilem praebeat* hinter *parsimonia* hinabgesetzt werde. Dies haben auch Baiter, Heine und Müller getan. Zu dem habe ich nun noch folgendes hinzuzufügen: Der Satz *tum quam plurimis modo dignis se utilem praebeat* könnte auch ganz wegbleiben, da er strenge genommen nicht unbedingt notwendig ist, weil die Nutzbarmachung für viele im allgemeinen doch schon in der *liberalitas* und *beneficentia* inbegriffen ist. Er mag also ursprünglich im Konzepte gar nicht vorhanden gewesen, sondern erst später von Cicero als Ergänzung hinzugesetzt worden sein, nachdem er darauf aufmerksam wurde, daß *liberalitati et beneficentiae* nur auf den Willen des Gebers sich beziehe, daneben aber auch auf den Bezug genommen werden soll, dem gegeben wird. Beim Abschreiben aus dem Konzepte ist dann dieser Zusatz an die unrichtige Stelle geraten.

III 20, 82. *Quid enim interest, utrum ex homine se convertat quis in beluam, an hominis figura immanitatem gerat*

beluae? Hier kann die nähere Auseinandersetzung erspart bleiben, denn es genügt, auf das zu verweisen, was Unger im Philologus Suppl. III S. 93—95 zusammengestellt hat. Die angeführte Stelle passe nämlich durchaus nicht dorthin, wo sie stehe, denn die vorangehenden Beispiele von C. Marius und M. Marius Gratidianus, von Crassus und Hortensius und von Pinthia lassen nicht im geringsten einen solchen Abschluß erwarten. Dagegen eigne sie sich vortrefflich für das Ende dieses Paragraphen, wo von Cäsar die Rede ist und von seiner Lieblingssentenz, wenn das Recht verletzt werden soll, dürfe es nur verletzt werden, wenn es sich um einen Herrscherthron handle. Hier sei sie nach *exceperit* ausgefallen und, wie dies nachher bemerkt wurde, am unrichtigen Platze nachgetragen worden. In Würdigung der von Unger vorgebrachten Gründe hat Baiter in der Tauchnitzer Ausgabe die Stelle in Klammern gesetzt. Daß dieselbe dort, wo sie überliefert ist, nicht hingehört, wird man ohne Anstand zugeben müssen, doch werden wir daraus in unserer Weise den Schluß ziehen, diese Worte seien ursprünglich nicht in dem Konzepte gestanden; erst nachträglich sei dem Cicero das Bild für einen so derben Ausfall auf Cäsar eingefallen und so schrieb er diesen Zusatz irgendwie an den Rand seines Konzepts, von wo ihn die Abschreiber an die falsche Stelle übertrugen. Der Zusatz selbst weist die für diese Annahme erforderlichen Eigenschaften auf: er ist ganz isoliert, steht weder mit dem, was vorangeht, noch mit dem, was nachfolgt, in einer notwendigen Verbindung und kann wegbleiben, ohne daß im Zusammenhange auch nur die leiseste Spur einer Lücke zu bemerken wäre, eignet sich aber tadellos für den von Unger bezeichneten Platz.[1]

Die nun folgenden zehn Stellen enthalten nachträgliche Zusätze, die Cicero in seinem Konzepte angemerkt zu haben

---

[1] Gelegentlich sei noch bemerkt, daß *figura* allgemein als Ablativ angesehen wird. Sollte es nicht eher Nominativ sein? ‚Was ist für ein Unterschied, ob aus einem Menschen jemand sich in ein Tier verwandelt oder eine Menschengestalt die Roheit eines Tieres zeigt?‘ Der Hauptgedanke, daß die Verwandlung dabei ohne Belang sei, würde dadurch schärfer hervortreten.

scheint, um sie später bei der endgültigen Durcharbeitung des Ganzen in entsprechender Weise zu verwerten. Diese Zusätze sind daher nur vorläufige Andeutungen; es fehlt ihnen noch an Inhalt und Form, was sie zur Aufnahme in den Text geeignet machen könnte.

I, 4, 13. Ganz besonders eigen ist dem Menschen, sagt Cicero, die Ausforschung und Ergründung der Wahrheit. *Huic veri videndi cupiditati,* fährt er fort, *adiuncta est appetitio quaedam principatus, ut nemini parere animus bene informatus a natura velit nisi praecipienti aut docenti aut utilitatis causa iuste et legitime imperanti.* Der Sinn dieser Worte ist klar: Der Wissensdrang des Menschen hat ein gewisses Verlangen nach persönlicher Selbständigkeit zur Folge; er will sich auf die eigene Einsicht verlassen und niemandem untergeordnet sein, außer etwa es wirkt jemand durch Belehrung auf seine Erkenntnis oder es übt jemand zum allgemeinen Besten eine gerechte und gesetzmäßige Herrschaft aus: *aut docenti aut utilitatis causa iuste et legitime imperanti.* Das sind die zwei Bedingungen, unter denen ein *animus bene informatus a natura* sich fügen will. Ihnen gilt offenbar die disjunktive Verbindung *aut docenti aut . . . imperanti.* Nun tritt aber störend dazwischen, daß vor *aut docenti* noch *praecipienti* überliefert ist. Formell sind damit drei Bedingungen geschaffen, sachlich aber ist das nicht recht möglich, da *praecipienti* mit *docenti* zusammenfällt und das eine nur eine Ergänzung des andern bildet. Man erwartet daher zwischen *praecipienti* und *docenti* keine disjunktive Partikel, sondern eine kopulative, also *aut praecipienti et (ac) docenti,* wie Pearce, Gruber und Heine bemerkten, während Sauppe (Coniecturae Tullianae. Ind. lect. Gottingae 1857) *praecipienti* als Glosse zu entfernen empfahl, worin Baiter und dann auch Heine ihm gefolgt sind. Doch dürfte weder das eine noch das andere das Richtige treffen. Dagegen spricht schon vor allem die ausnahmslose Übereinstimmung der gesamten Überlieferung. Dann warnt aber auch noch insbesondere vor einer Verwerfung des *praecipienti* das Verhältnis dieses Wortes zu *docenti.* Denn *docere* ist allgemein das Lehren zur Vermittelung von Erkenntnis, Wissen und Fertigkeit, *praecipere* hingegen bringt das Lehren mit dem Handeln in Verbindung und leitet es auf die Praxis

des Lebens; es erinnert daher an die *praecepta philosophiae*, die ja den Inhalt der Pflichtenlehre bilden und auf die Cicero gleich in den ersten Worten dieser Schrift hinweist. So unhaltbar daher auch *praecipienti* in der überlieferten Fassung ist, so bedenklich ist es bei dieser Beziehung zur Pflichtenlehre dasselbe zu tilgen, ein Dilemma, aus dem wohl kaum ein besserer Ausweg zu finden ist als die Annahme, Cicero selbst habe nachträglich *praecipienti* zu *docenti* als Bemerkung hinzugesetzt, um dem darin liegenden Gedanken später bei der Schlußredaktion des Werkes die entsprechende Wendung zu geben.

I 11, 36—37 ist eine der schwierigsten Stellen, die die Kritik nach allen Richtungen in sprachlicher und sachlicher Beziehung mächtig herausfordert und allem Anscheine nach vor eine fast unlösbare Aufgabe stellt. Cicero tritt für die Humanität im Kriegführen ein und ergreift diese Gelegenheit, über die Billigkeit und Milde seines Volkes den Feinden gegenüber sein Lob auszuschütten: *Ac belli quidem aequitas sanctissime fetiali populi Romani iure perscripta est. ex quo intellegi potest nullum bellum esse iustum, nisi quod aut rebus repetitis geratur aut denuntiatum ante sit et indictum. Popilius imperator tenebat provinciam, in cuius exercitu Catonis filius tiro militabat. cum autem Popilio videretur unam dimittere legionem, Catonis quoque filium, qui in eadem legione militabat, dimisit. sed cum amore pugnandi in exercitu remansisset, Cato ad Popilium scripsit, ut, si eum patitur in exercitu remanere, secundo eum obliget militiae sacramento, quia priore amisso iure cum hostibus pugnare non poterat. adeo summa erat observatio in bello movendo. M. quidem Catonis senis est epistula ad M. filium, in qua scribit se audisse eum missum factum esse a consule, cum in Macedonia bello Persico miles esset. monet igitur, ut caveat, ne proelium ineat; negat enim ius esse, qui miles non sit, cum hoste pugnare. equidem etiam illud animadverto, quod, qui proprio nomine perduellis esset, is hostis vocaretur, lenitate verbi rei tristitiam mitigatam.* So ist die Stelle in den Handschriften überliefert. Die Schwierigkeiten, die hier überall auftauchen, haben die Kritiker schon hinreichend erörtert; es genügt daher, dieselben nur kurz anzudeuten. So muß gleich jedermann die Nacktheit des Berichtes und der abgebrochene

Stil in der Erzählung über Popilius und Cato auffallen; dann daß diese beiden ohne Vornamen genannt werden und von einer Provinz die Rede ist, die Popilius als Imperator inne hatte, ohne daß gesagt ist, welche Provinz dies war. Ein Mangel an stilistischer Sorgfalt zeigt sich in der eintönigen Wiederholung *militabat* . . . *dimittere* . . . *militabat, dimisit* . . . *remansisset* . . . *remanere.* Eine für Cicero auffallende Nachlässigkeit liegt in dem Indikativ *patitur*, das schon der Korrektor, auf welchen der Bern. c zurückgeht, in *patiatur* ändern zu müssen glaubte. Zudem würde Ciceros Sorgfalt in seinen Publikationen nach *scripsit* nicht das Präsens sondern das Präteritum *pateretur* und *obligaret* gebraucht haben. Das sind sprachliche Schwierigkeiten. Viel schlimmer aber steht es in sachlicher Beziehung. Das, was Cicero von Popilius erzählt, und das, was er über den Brief des alten Cato an seinen Sohn berichtet, betrifft doch offenbar eine und dieselbe Sache. Nun deutet aber jenes ohne Zweifel auf Ligurien, das Popilius in den Jahren 173 und 172 als Provinz inne hatte und dort den Krieg leitete *(imperator)*, dieses aber spielt im Mazedonischen Krieg gegen Perseus im Jahre 169, wo Popilius auch dabei war, aber nur als Tribunus militum in Begleitung des Konsuls Q. Marcius Philippus. Darin liegt ein unlösbarer Widerspruch, da man doch nicht denken kann, daß dem jungen Cato ein und dasselbe zweimal begegnet sei, einmal in Ligurien und ein zweites Mal in Mazedonien. Doch ist das noch nicht das Schlimmste. Allen diesen Schwierigkeiten setzt die Krone der Umstand auf, daß die ganze Erzählung von Popilius und Cato, die doch als Beispiel eingeführt wird, mit dem, wofür sie ein Beispiel sein soll, nichts zu tun hat. Cicero preist das Fetialrecht der Römer, dessen Grundsatz es sei *nullum bellum esse iustum, nisi quod aut rebus repetitis geratur aut denuntiatum ante sit et indictum,* während das Beispiel, das dafür angeführt wird, zeigt, daß bei den Römern niemand am Kriege sich beteiligen dürfe, der nicht als ein unter dem Fahneneide stehender Soldat dazu berechtigt sei. Noch mitten zwischen den beiden Teilen dieser Erzählung zielen die Worte *adeo summa erat observatio in bello movendo* auf das Thema vom Kriegsanfange, während die Erzählung ringsum etwas ganz anderes zu erkennen gibt. Die Kritik vermochte bisher aus

diesem Wirrsal keinen rechten Ausweg zu finden. Madvig hat zwar nach früheren Versuchen anderer die Worte *Popilius* bis *movendo* als Interpolation erklärt und ihm sind fast alle Herausgeber mehr oder weniger gefolgt, allein der zweite Teil des Beispiels, der vom Briefe des alten Cato an seinen Sohn handelt, paßt ebensowenig zum Thema wie der erste, so daß mit der Entfernung des ersten der Mißstand noch nicht behoben ist. Unger suchte nun im III. Supplementbande des Philologus S. 24 so abzuhelfen, daß er *adeo summa erat observatio in bello movendo* für echt hält, wenn man *ineundo* statt *movendo* schreibe; es beziehe sich dann dieser Satz nicht auf das Vorangehende sondern auf das Folgende: ‚Sogar die höchste Aufmerksamkeit hatten sie in der Teilnahme am Kriege', woran sich dann das Beispiel *Marci quidem Catonis* etc. gut anschlösse. Allein er muß selbst zugestehen, daß *adeo* in dieser Weise mit Beziehung auf das Folgende bei Cicero sonst nicht vorkomme; er brauche in solchen Fällen *atque adeo*. Ferner könnte, da ja gerade von der Kriegserklärung die Rede ist, der Ausdruck *in bello ineundo* nur vom Beginne des Krieges, nicht aber von der Teilnahme an demselben verstanden werden und ähnlich steht es mit *in bello ponendo*, womit Schiche die Vermutung Ungers verbessern wollte, da *bellum ponere* nur die Beendigung des Krieges bezeichnen kann, nicht aber die Ausschließung eines einzelnen von der Beteiligung am Kriege. Aus alledem geht hervor, daß die ganze Erzählung von Popilius und den Briefen des Cato auszuschalten sei. Das hat schon Könighoff verlangt, aber zugleich auch den Satz *adeo summa erat observatio in bello movendo* verworfen, was nicht zu billigen ist, weil derselbe im Gegensatze zur Erzählung mit dem Thema über den Kriegsbeginn zusammenstimmt. Daß aber die Erzählung und zwar diese allein (*Popilius — peterat* und *M. quidem Catonis — pugnare*) auszuschließen sei, das findet seine Bestätigung darin, daß nach Entfernung derselben der Zusammenhang einwandfrei hergestellt ist: *Ac belli quidem aequitas sanctissime fetiali populi Romani iure perscripta est, ex quo intellegi potest nullum bellum esse iustum, nisi quod aut rebus repetitis geratur aut denuntiatum ante sit et indictum. adeo summa erat observatio in bello movendo. equidem etiam illud animadverto* etc. Das hängt alles wohl

zusammen. Aus den Bestimmungen des Fetialrechtes über den Kriegsanfang folgert Cicero die außerordentliche Sorgfalt der Römer *in bello movendo* und knüpft dann daran ergänzend (*equidem etiam illud animadverto*) seine linguistische Bemerkung. Was ist nun aber mit der ausgeschalteten Erzählung anzufangen? Einer Interpolation sieht sie durchaus nicht gleich. Ein Interpolator, der das leisten konnte, hätte es sicherlich auch besser gemacht. Da drängt sich nun fast unwillkürlich der Gedanke auf, dem Cicero selbst sei später das Beispiel von M. Popilius Laenas und dem Sohne des Cato eingefallen, er dachte dasselbe an dieser Stelle verwenden zu können und merkte es hier in seinem Elaborate einstweilen in Schlagwörtern an; daher die dürre, nackte Form und die grammatisch-stilistische Nachlässigkeit. Nachträglich kam ihm dann noch der Brief Catos an seinen Sohn in den Sinn und so schrieb er auch dies unter die frühere Bemerkung. So erklären sich auf die einfachste Weise auch die Widersprüche zwischen beiden Teilen der Erzählung, indem im ersten vom Ligurischen Kriege und einem Briefe des Cato an Popilius, im zweiten vom Kriege gegen Perseus und einem Briefe Catos an seinen Sohn die Rede ist. Cicero war der Sache, wie er sie schrieb, noch nicht sicher. Er wollte sie bei der Schlußredaktion seiner Schrift an der Stelle mit den nötigen Zusätzen in den Text hineinarbeiten und bei dieser Gelegenheit würde er sich schon genauer um den Sachverhalt erkundigt und auch in formeller Beziehung dem Zusatze die entsprechende grammatisch-stilistische Feile haben zukommen lassen. Allein er kam nicht mehr zur Schlußrevision; der Sturm der Zeit verhinderte es und der Tod überraschte ihn zu früh. Beim Abschreiben aber wurden seine zwei Bemerkungen von den Abschreibern unverändert in den Text gesetzt, und zwar die eine *Popilius — poterat* vor dem Satze *adeo summa erat observatio in bello movendo*, die andere *M. quidem Catonis — pugnare* nach demselben.

I 24, 82. Der Anfang dieses Paragraphen: *De evertendis autem diripiendisque urbibus valde considerandum est, ne quid temere, ne quid crudeliter; idque est viri magni rebus agitatis punire sontes, multitudinem conservare, in omni fortuna recta atque honesta retinere* macht ganz den Eindruck, als ob diese Stelle nicht zum ursprünglichen Entwurfe gehört hätte, sondern erst nach-

träglich in so knapper Form hier angemerkt worden wäre, um später in geeigneter Weise in den Text hineingearbeitet zu werden. Denn die Frage, wie man sich in Fällen zu benehmen habe, wo es sich um Zerstörung und Plünderung von Städten handelt, ist mit diesen wenigen Worten doch nicht mehr als flüchtig angedeutet, zumal da dieselben weder in dem, was vorangeht, noch in dem, was nachfolgt, irgendeinen sichtbaren Anknüpfungspunkt zu haben scheinen. Von § 74 an sucht Cicero darzutun, daß die Betätigung in der inneren Staatsverwaltung dem Ruhme kriegerischer Taten nicht nachstehe. Das wird an einer Reihe von Beispielen gezeigt, mit denen Cicero auch auf seine eigene politische Stellung zu sprechen kommt. Daraus ergebe sich, daß die Entfaltung großer physischer Kraft, wie sie im Kriege hervortrete, keinen Ausschlag geben könne, denn mit dem *honestum*, das doch das Ziel aller *fortitudo* sein müsse, habe die physische Kraft nichts zu tun: das beruhe ganz auf der Tätigkeit des Geistes und hierin könne der Staatsmann ebensoviel leisten als der Kriegsheld. Überlegung und vernünftiges Handeln sei überall dem unbesonnenen Stürmen vorzuziehen. Damit schließt § 81. Mit dem folgenden beginnt nun die oben angeführte Stelle, welche etwas schroff zu einem neuen Gegenstande übergeht; es geschieht dies mittels der Partikel *autem* und kann daher im allgemeinen keinem Anstande unterliegen. Anders aber steht es mit dem, was darauf folgt: *Ut enim sunt, quem ad modum supra dixi, qui urbanis rebus bellicas anteponant, sic reperias multos, quibus periculosa et calida consilia quietis et cogitatis splendidiora et maiora videantur.* Hier wird mit *enim* fortgefahren, als ob eine Erklärung oder Begründung dessen, was unmittelbar vorangeht, kommen sollte. Es kommt aber nichts dergleichen, sondern es wird vor gefahrvollen, heißblütigen Unternehmungen gewarnt, die durch ihren glänzenden Anschein bestechen können, aber mit gewissen Einschränkungen, die dann weiter auseinandergesetzt werden, vermieden werden müssen. Das hat nun mit der Zerstörung und Plünderung von Städten gar nichts zu tun, denn in solchem Falle ist ja von einem *periculum* keine Rede mehr. Die Anknüpfung mit *enim* ist demnach ganz unmöglich und die Gedankenverbindung an dieser Stelle vollkommen unterbrochen. Dagegen fällt es sofort auf, daß sich die Worte

ut enim sunt etc. ganz vorzüglich an das Ende des § 81 anschließen würden. Dort ist ja davon die Rede, daß man überall Geistesgegenwart und ruhige Überlegung dem wilden Stürmen vorzuziehen habe; das sei Sache *magni animi et excelsi et prudentia consilioque fidentis*; dagegen in Schlachten sich herumzutummeln und persönlich dreinzuhauen *immane quiddam et beluarum simile est.* Daran schließt sich nun vortrefflich *ut enim sunt* etc. an. Sonderbarerweise gehen alle Interpreten stillschweigend darüber hinweg; nur Heine bemerkt, ‚daß verschiedene nur lose zusammenhängende Vorschriften und Bemerkungen in diesem Kapitel zusammengehäuft sind.' Die Worte *de evertendis autem — honesta retinere* stören also unverkennbar wie ein dazwischen eingetriebener Keil diesen Zusammenhang, so daß man nicht zweifeln kann, Cicero selbst habe die Einreihung derselben an dieser Stelle nicht vollzogen. Was nun die Worte selbst betrifft, so tragen sie durch ihre knappe, fragmentarische, nicht ganz klare Form den Charakter einer skizzenhaften Anmerkung an sich. Sie bilden drei Teile, deren letzter *(in omni fortuna recta atque honesta retinere)* so allgemein ist, daß er für die beiden ersteren keine spezielle Bedeutung haben kann; auch ob die beiden ersteren untereinander in einem Zusammenhange stehen, darüber sind die Erklärer nicht einig. Anlaß dazu bietet die Unbestimmtheit, die in dem Ausdrucke *rebus agitatis* liegt. Die einen betrachten ihn gleichbedeutend mit *rebus perturbatis, turbulentis* und meinen, es sei damit das Allgemeine bezeichnet, unter das auch die Zustände in Fällen, wo es sich um Zerstörung und Plünderung von Städten handelt, fallen. Doch berechtigen die Worte nicht hinreichend zu einer solchen Auffassung, weshalb auch Unger erklärt, ‚von der Behandlung eroberter Städte sei in diesem Satze keine Rede mehr', und der Ausdruck *rebus agitatis* selbst ist in dieser Bedeutung durch *rem publicam agitare* (Sall. Cat. 38, 3; Iug. 37, 1), *aequitatem agitare* (Cic. Quinct. 2, 10) und *actio paulo agitatior* (Quint. XI, 3, 184) nicht genug gesichert. Dagegen ist *rebus agitatis* = *rebus perpensis, exploratis, deliberatis, cognitis,* wie die anderen es erklären, ein viel gebrauchter Ausdruck wie z. B. Acad. I 2, 4 *rem a me saepe diliberatam et multum agitatam requiris* oder De orat. III 14, 54 *oratori omnia quaesita, audita, lecta, disputata, tractata, agi-*

tata esse debent. Bei dieser Auffassung würde *rebus agitatis* an *considerandum est* und an *temere* anklingen und *punire sontes, multitudinem conservare* gut als Vorschrift bei der Zerstörung and Plünderung von Städten passen. Doch ist der Ausdruck *rebus agitatis* so ohne jede weitere Ergänzung in beiden Fällen zu kahl und zu unbestimmt, als daß er sich für eine wohlausgearbeitete, endgiltige Darstellung eignete. Überblicken wir nun alle die Härten und Schwierigkeiten, die sich bei der Untersuchung der in Frage stehenden Stelle ergeben haben, so wird es wohl kaum mehr in Zweifel gezogen werden können, daß das Urteil, welches wir uns darüber gebildet haben, auf Zustimmung rechnen könne und daß damit ein neuer, vollwichtiger Beweis für den unvollendeten Zustand der Offizien gewonnen sei.

I 27, 95. Cicero handelt von § 93 an von dem *decorum* und seinem Verhältnisse zum *honestum.* Beide Begriffe sind eng verbunden und decken sich; *nam et, quod decet, honestum est et, quod honestum est, decet. qualis autem differentia sit honesti et decori, facilius intellegi quam explanari potest* (§ 94). Das *decorum* nämlich tritt dann in Erscheinung, wenn das *honestum* als Grundlage vorangegangen ist. Es ist dies daher auf dem ganzen Gebiete des *honestum* der Fall, mithin in allen vier Kardinaltugenden. Nun heißt es § 95 weiter: *qua re pertinet quidem ad omnem honestatem hoc, quod dico, decorum et ita pertinet, ut non recondita quadam ratione cernatur, sed sit in promptu. est enim quiddam idque intellegitur in omni virtute, quod deceat, quod cogitatione magis a virtute potest quam re separari. ut venustas et pulchritudo corporis secerni non potest a valetudine, sic hoc, de quo loquimur, decorum totum illud quidem est cum virtute confusum, sed mente et cogitatione distinguitur. est autem eius discriptio duplex, nam et generale quoddam decorum intellegimus, quod in omni honestate versatur, et aliud huic subiectum, quod pertinet ad singulas partes honestatis.* Hier fällt sofort der Mangel einer Verbindung mit dem Vorangehenden in den Worten *ut venustas et pulchritudo corporis secerni non potest a valetudine* auf und dies um so mehr, als der Inhalt dieses Satzes abgesehen von dem Bilde mit der *venustas et pulchritudo corporis* identisch ist mit dem des vorangehenden und sich nur als eine Variation desselben heraus-

stellt. Ja noch mehr; schon im Anfange des vorhergehenden Paragraphen ist derselbe Gedanke zum Ausdrucke gekommen, so daß wir hier bereits die zweite Wiederholung haben. Man erwartet daher ein *enim* als Verbindungspartikel, wie sie unten § 98 in einem sehr ähnlichen Falle steht. Doch könnte die ganze Stelle auch wegbleiben, denn sie bringt außer dem erwähnten Bilde nichts, was nicht schon genug gesagt wäre. Allein nicht nur das, auch hemmend wirkt sie auf die Gedankenverbindung. Der § 95 beginnt nämlich mit den Worten *qua re pertinet quidem ad omnem honestatem hoc, quod dico, decorum.* Das *quidem* deutet auf einen Gegensatz. Wo ist der? Heine sagt, ‚er liegt mit einer Anakoluthie der Rede in *quod cogitatione magis* etc.‘ Aber es ist nicht klar, was für eine Anakoluthie und was für einen Gegensatz Heine hier finden wollte. Der Gegensatz folgt vielmehr unten im § 96 *est autem eius discriptio duplex* etc. Cicero sagt, das *decorum* erstrecke sich zwar *(quidem)* auf die ganze *honestas,* aber dennoch *(autem)* teilt man es in zwei Teile, ein allgemeines, das sich auf die ganze *honestas* erstrecke, und ein besonderes, das den einzelnen Teilen der *honestas* entspreche. Die zwei mit *quidem . . . autem* eingeleiteten Sätze gehören also znsammen und es ist nicht gut, daß sie durch das dazwischengeschobene *ut venustas — distinguitur* ungebührlich getrennt werden. Durch die Ausschaltung dieser Worte würde daher die Darstellung in mehrfacher Beziehung bedeutend gewinnen. Da dieselben aber nichts enthalten, was ihrem echt Ciceronischen Ursprunge widerspräche, und das Bild von der Schönheit des Körpers wenn auch in anderer Anwendung unten § 98 wiederkehrt, so kann ich nicht umhin, der Vermutung Raum zu geben, das dort gebrauchte Bild habe den Autor auf den Gedanken gebracht, dasselbe auch früher an unserer Stelle in Anwendung zu bringen. Zu diesem Zwecke habe er hier die Worte *ut venustas — distinguitur* angemerkt, um sie bei der Schlußrevision zu verwerten. Da es zu dieser nicht mehr gekommen zu sein scheint, seien die Worte beim Abschreiben, so wie sie waren, in den Text gesetzt worden.

I 28, 101. *Duplex est enim vis animorum atque natura, una pars in appetitu posita est, quae est* ὁρμή *Graece, quae hominem huc et illuc rapit, altera in ratione, quae docet et*

explanat, quid faciendum fugiendumque sit. ita fit, ut ratio praesit, appetitus obtemperet. omnis autem actio vacare debet temeritate et neglegentia nec vero agere quicquam, cuius non possit causam probabilem reddere. haec est enim fere descriptio officii. efficiendum autem est, ut appetitus rationi oboediant eamque neque praecurrant nec propter pigritiam aut ignaviam deserant sintque tranquilli atque omni animi perturbatione careant, ex quo elucebit omnis constantia omnisque moderatio. Das ist die erste Vorschrift, die sich aus dem *decorum* oder speziell aus der vierten Tugend, der σωφροσύνη, ergibt, die Unterordnung der Leidenschaften unter die Herrschaft der Vernunft: *ut appetitus rationi oboediant.* Um darauf zu kommen, weist Cicero auf die beiden Teile hin, aus denen die Lebenskraft und das Wesen der Seele besteht: *una pars in appetitu posita est . . . altera in ratione.* Lassen wir nun vorläufig das weg, was in der Überlieferung auf diese Einteilung folgt, nämlich *ita fit, ut ratio praesit — descriptio officii,* so würde sich daran vortrefflich *efficiendum autem est, ut appetitus rationi oboediant* etc. anschließen. Das ist nun an sich noch freilich kein Beweis, daß die bezeichnete Stelle nicht hieher gehöre, aber dieselbe bietet für den Zusammenhang und in sich selbst so große Schwierigkeiten, daß auch die Verteidigung von Unger im Philologus, III. Supplementsband S. 34—37, kaum jemanden überzeugen kann. Daher hat schon Facciolati die Worte *ita fit, ut ratio praesit — descriptio officii* für unecht erklärt und Baiter dieselben zwischen Klammern gesetzt. Fürs erste ist schon der Anschluß *ita fit ut* falsch, denn aus der bloßen Einteilung folgt doch noch nicht, *ut ratio praesit, appetitus obtemperet;* zudem steht derselbe Gedanke gleich unterhalb: *efficiendum autem est, ut appetitus rationi oboediant.* Ferner sollte der folgende Satz *omnis autem actio* etc. nicht mit *autem,* sondern mit *igitur* angereiht sein; denn daraus, daß die Vernunft leitet und die Leidenschaften gehorchen, folgt, daß jede Handlung frei sein muß von Unbesonnenheit und Nachlässigkeit, also *omnis igitur* (nicht *autem*) *actio vacare debet* etc. Aber auch dieser Gedanke *omnis actio vacare debet temeritate et neglegentia* steht gleich unten § 103 in den Worten *ut ne quid temere ac fortuito, inconsiderate neglegenterque agamus.* Weiter heißt es *nec vero agere quicquam.* Das *agere* hängt

natürlich von *debet* ab, Subjekt kann also nur *actio* sein; ein sonderbarer Ausdruck: *nec actio agere quicquam debet!* Die Sache wird noch schlimmer, weil *actio* formell auch Subjekt zum folgenden Relativsatz *cuius non possit causam probabilem reddere* sein muß, wozu als Subjekt doch nur der *agens* paßt, eine Nachlässigkeit des Stils, die dem Cicero in einer Publikation gewiß nicht zugetraut werden kann. Man suchte daher das anstößige *actio* durch Konjektur wegzubringen und schrieb dafür in alten Ausgaben bis herab auf die von Beier und von Zumpt *ratio*. Aber *ratio* paßt hier dem Sinn nach nicht, während *actio* in dieser Beziehung nichts zu wünschen übrig läßt. Denn *ratio* ist in diesem Abschnitte der vernünftige Teil der Seele, *quae docet et explanat, quid faciendum fugiendumque sit,* und von dem es heißt, daß er die leitende Rolle habe *(ut ratio praesit)*. Dieser Teil ist aber schon an und für sich frei von *temeritas* und *neglegentia,* welche Fehler dem anderen Teile der Seele, dem *appetitus,* entspringen. Diese Konjektur ist daher mit Recht schon von Zumpt selbst in seiner Schulausgabe und dann von allen nachfolgenden Herausgebern verworfen worden. Die Worte *nec vero agere quicquam, cuius non possit. causam probabilem reddere* enthalten eine Forderung, wie sie der Definition der Pflicht überhaupt entspricht, denn c. 3, 8 lautet diese: *medium officium id esse, quod cur factum sit, ratio probabilis reddi possit,* und ebenso heißt es De fin. III 17, 58 *est autem officium, quod ita factum est, ut eius facti probabilis ratio reddi possit.* Darauf beziehen sich nun an unserer Stelle die Worte *haec est enim fere descriptio officii,* mit denen der bedenkliche Absatz schließt. Die Schwierigkeiten desselben sind derart, daß wir unmöglich annehmen können, die Worte *ita fit, ut radio praesit — descriptio officii* seien im ursprünglichen Entwurfe hier gestanden, wo sie überliefert sind. Aber Ambrosius hat sie gewiß schon hier gelesen, denn er schreibt in seinen off. I 47 p. 228 *solliciti enim debemus esse, ne quid temere aut incuriose geramus aut quicquam omnino, cuius probabilem non possimus rationem reddere.* Uns wird das nicht beirren, denn wie so viele andere analoge Fälle in den Officien des Cicero halten wir auch *ita fit, ut ratio praesit — descriptio officii* für eine spätere Randbemerkung des Cicero selbst, die erst in den Text hätte hineingearbeitet werden

sollen, und zwar sind es zwei verschiedene Bemerkungen; die erste ist *ita fit, ut ratio praesit, appetitus obtemperet* als schärfere Fassung von *efficiendum autem est, ut appetitus rationi oboediant*, die zweite *omnis autem actio vacare debet temeritate et neglegentia nec vero agere quicquam, cuius non possit causam probabilem reddere; haec est enim fere descriptio officii.* Die Veranlassung zu dieser zweiten Bemerkung war wohl der Gedanke, der Stelle eine Wendung zu geben, die auf die allgemeine Definition der Pflicht hinausläuft. Bei einer Bemerkung, die nur zur Unterstützung des Gedächtnisses hingeworfen wird und weiter verarbeitet werden soll, wird niemandem die stilistische Nachlässigkeit auffallen. Zur Überarbeitung kam Cicero nicht mehr und so gerieten diese Bemerkungen in ihrer unfertigen Gestalt beim Abschreiben in den Text.

I 30, 109. Dieses Kapitel handelt von den Verschiedenheiten der individuellen Veranlagung der Menschen. Die Darstellung bewegt sich in Beispielen, und zwar in strenger Scheidung abwechselnd bald aus der römischen, bald aus der griechischen Welt. Am Ende des Kapitels kommt Cicero auf die *comitas sermonis* und, nachdem er in dieser Beziehung auf die griechischen Volksredner hingewiesen hat, führt er Beispiele von Römern an, in denen diese Begabung besonders hervorgetreten sei: *Audivi ex maioribus natu hoc idem fuisse in P. Scipione Nasica contraque patrem eius illum, qui Ti. Gracchi conatus perditos vindicavit, nullam comitatem habuisse sermonis, ne Xenocratem quidem, severissimum philosophorum, ob eamque rem ipsam magnum et clarum fuisse. innumerabiles aliae dissimilitudines sunt naturae morumque minime tamen vituperandorum.* Auffallend stechen die Worte *ne Xenocratem quidem severissimum philosophorum* hervor. Was damit gemeint sei, ist klar. Es ist von der *comitas sermonis* die Rede und so kann man dabei nur an das übermäßig ernste und mürrische Wesen des Xenokrates denken, das am besten durch die Erzählung veranschaulicht wird, Platon habe ihn deshalb fortwährend aufgefordert, er möge sich mit den Chariten auf guten Fuß stellen: Σεμνὸς δὲ τά τ' ἄλλα Ξενοκράτης καὶ σκυθρωπὸς ἀεί, ὥστε αὐτῷ λέγειν συνεχὲς τὸν Πλάτωνα. ‚Ξενόκρατες, θῦε ταῖς Χάρισιν‘ (Diog. L. IV 2). Es wird niemand behaupten wollen, daß die Erwähnung dieser Eigentümlichkeit des Xenokrates hier, wo

es sich um die individuelle Veranlagung unter den Menschen handelt, nicht am Platze sei, aber sehr auffallend ist es, daß Xenokrates mit römischen Beispielen vermengt und sogar durch den Vergleich mit dem Vater des P. Scipio Nasica in engste Verbindung gebracht wird. Ja noch mehr! *Ne Xenocratem quidem severissimum philosophorum* soll auch von *audiri ex maioribus natu* abhängen, das doch ausschließlich nur dem *hoc idem fuisse in P. Scipione Nasica contraque patrem eius . . . nullam comitatem habuisse sermonis* gelten kann. Schließlich ist *ne Xenocratem quidem severissimum philosophorum* neben dem, was folgt: *ob eamque rem ipsam magnum et clarum fuisse*, unmöglich, da man dem Cicero doch nicht den Gedanken zumuten kann, die Größe und der Ruhm des Xenokrates habe in seinem ernsten und mürrischen Wesen bestanden; denn bei der vorliegenden Fassung lassen sich jene Worte, die doch für den Vater des P. Scipio Nasica bestimmt sind, von Xenokrates nicht trennen. Daher hat schon Heumann die Worte *ne Xenocratem quidem severissimum philosophorum* in das Gebiet der Interpolationen verwiesen und damit fast allgemeine Zustimmung gefunden, so bei Orelli, Unger, Heine, Baiter, Lund und Müller. Daß dieselben von der Stelle, wo sie überliefert sind, entfernt werden müssen, ist unbedingt zuzugeben, aber deshalb brauchen sie nicht ganz verworfen zu werden. Wir werden in unserer Weise auch darin eine Notiz sehen, die Cicero sich nachträglich in seinem Konzepte gemacht hat, um sie später allenfalls zu verwerten, und zwar eine Notiz zu *minime tamen vituperandorum*, wozu die Bemerkung *ne Xenocratem quidem severissimum philosophorum* (erg. *vituperandum esse*) vortrefflich paßt, indem ausgeführt werden sollte, daß der ernste Charakter als persönliche Eigentümlichkeit für Xenokrates kein Vorwurf sein könne. Die Stelle, wo sie beim Abschreiben aus dem Konzepte eingesetzt wurde, genügte als einzig mögliche für eine flüchtige Abschätzung.

I 44, 157. Am Ende des I. Buches von § 152 an behandelt Cicero einen Punkt, den, wie er sagt, Panätius übergangen habe. Da nämlich das *honestum* den vier Haupttugenden entspringt, so kann die Frage auftauchen, welches *honestum* von zweien, die aus verschiedener Quelle kommen, den Vorzug verdiene: *de duobus honestis utrum honestius*. Die vier Tugenden

bezeichnet er dann nach ihrer speziellen Erscheinungsweise als *cognitio, communitas, magnanimitas* und *moderatio* und so bespricht er § 153—158 die Kollision zwischen einem *honestum* oder dem damit verbundenen *officium* der ersten Tugend *(cognitio)* mit einem der zweiten *(communitas)*, im § 159 die Kollision zwischen Pflichten der zweiten Tugend mit Pflichten der vierten *(moderatio)*. Letzteres ist ihm von ungleich geringerer Bedeutung, wie man schon aus der Einführung: *Illud forsitan quaerendum sit* ersieht; es wird daher auch viel kürzer mit wenigen Worten in dem einzigen § 159 abgetan. Theoretisch genommen sollten nun außer diesen zwei noch vier Arten von Kollision in Behandlung kommen, nämlich zwischen der I. und III., der I. und IV., der II. und III., endlich der III. und IV. Tugend. Von diesen vier Arten von Kollisionen ist nur noch eine einzige, nämlich die von Pflichten der II. und III. Tugend, der *communitas* und *magnanimitas*, berührt und auch das nur vorübergehend mit den paar Worten: *itemque magnitudo animi remota a communitate coniunctioneque humana feritas sit quaedam et immanitas* im § 157. Da steht dies mitten in der Darstellung der ersten Art von Kollisionsfällen, die es in störender Weise unterbricht, und hat weder nach vorne noch nach rückwärts einen Anschluß, weil beiderseits von der Kollision einer Pflicht der *cognitio* mit einer der *communitas* die Rede ist. Daher haben schon Facciolati und Pearce diese Worte als fremdartigen Zusatz ausgeschieden. Zumpt meinte, Cicero habe dies hier angehängt, obwohl es eigentlich nicht hieher gehöre; in der Schulausgabe aber sagt er, es stehe *propter similitudinem* da, welche Erklärung auch in die Ausgabe von Unger übergegangen ist. Doch was kann das für eine *similitudo* sein? Jedenfalls ist dieselbe nicht imstande, den abstechenden Eindruck, den diese Stelle hier hervorruft, auszugleichen. Unger hat auch im Philologus III. Suppl. S. 54 diese Erklärung fallen gelassen und den Vorschlag gemacht, die Worte an das Ende des § 158 hinabzusetzen; doch ist dort der Anschluß mit *itemque* nicht recht passend. Wenn endlich Heine diese Stelle zu den vielen anderen in den Offizien zählt, die einen entschiedenen Mangel aufweisen, so sind wir auf dem Wege, der uns schon so oft in ähnlichen Fällen eine erwünschte Lösung gebracht hat. Cicero scheint nämlich in seinem ur-

sprünglichen Entwurfe auch diese Art der Pflichtenkollision nicht gehabt zu haben. Erst später ist er darauf aufmerksam geworden und hat sie einstweilen in seinem Konzepte notiert, um sie seinerzeit in entsprechender Form am richtigen Platze dem Texte einzuverleiben. Durch die Abschreiber ist dann die Note, so wie sie war, aufs Geratewohl hieher gesetzt worden.

II 6, 21. In diesem Paragraphen faßt Cicero die Beweggründe zusammen, die einen Menschen veranlassen können, einen anderen emporzuheben und zu ehren *(ad eum augendum atque honestandum)*. Es sind deren sechs: 1. *benevolentia, cum aliqua de causa quempiam diligunt;* 2. *honor, si cuius virtutem suspiciunt;* 3. *cui fidem habent*; 4. *cuius opes metuunt;* 5. *a quibus aliquid expectant;* 6. *postremo pretio ac mercede ducuntur.* Der letzte Beweggrund sei der gemeinste und schmutzigste, *cum, quod virtute effici debet, id temptatur pecunia.* Weil nun aber doch einmal dies Mittel bisweilen notwendig sei, werde er davon sprechen, wie es angewendet werden soll, wenn er früher von jenen Punkten gesprochen habe, welche der Tugend näher stehen: *sed quoniam non numquam hoc subsidium necessarium est, quem ad modum sit utendum eo, dicemus, si prius iis de rebus, quae virtuti propiores sunt, dixerimus.* Auf das hin muß jedermann die Auseinandersetzung der ersten Beweggründe erwarten, denn das sind die *res, quae virtuti propiores sunt.* Dies kommt auch, aber erst mit dem folgenden Paragraphen (23): *Omnium autem rerum* etc. Vorher steht noch folgender Absatz: *Atque etiam subiciunt se homines imperio alterius et potestati de causis pluribus. ducuntur enim aut* (1.) *benevolentia et beneficiorum magnitudine aut* (2.) *dignitatis praestantia aut* (3.) *spe sibi id utile futurum aut* (4.) *metu, ne vi parere cogantur, aut* (5.) *spe largitionis promissisque capti aut* (6.) *postremo, ut saepe in nostra re publica videmus, mercede conducti.* Dieser Absatz ist zwischen die Ankündigung einer Darstellung, die nun folgen soll *(si prius . . . dixerimus)*, und der Ausführung dieser Ankündigung gewaltsam wie ein Keil eingeschoben, zerreißt in unleidlicher Weise den Zusammenhang und fällt namentlich dadurch auf, daß alle die sechs Punkte, die soeben im vorangehenden Paragraphen aufgezählt worden sind, hier wiederum erscheinen, und zwar genau in derselben Reihenfolge und vielfach in denselben oder ähnlichen Aus-

drücken. Ich habe daher, damit dies recht deutlich hervortrete, in der Anführung dieses Absatzes die einzelnen Punkte mit Zahlen bezeichnet, so daß man auf den ersten Blick ersieht, wie genau diese mit den vorangehenden des § 21 übereinstimmen. Auch ist noch darauf aufmerksam zu machen, daß diese sonderbare Wiederholung eingeführt ist, ohne daß auch nur im geringsten dieselbe als solche bezeichnet und so gewissermaßen entschuldigt wäre; ein zu *de causis pluribus* hinzugesetztes *quas modo diximus* o. dgl. sollte man doch wenigstens erwarten. Was aber das störendste ist und trotzdem von den Erklärern mit Stillschweigen übergangen wird, liegt in der Art der Einführung dieses Absatzes mit *atque etiam*. Das steht in hellem Gegensatze zu dem, was unmittelbar vorangeht, denn während *si prius iis de rebus, quae virtuti propiores sunt, dixerimus* den Beginn einer neuen Darstellung ankündet, fügt *atque etiam* einen erweiternden Zusatz zum Vorangehenden hinzu und schafft damit einen unerträglichen Widerspruch gegen die natürliche Folge der Gedanken. Mit den Worten: ‚Dieselben Gründe werden in breiter Weise zum zweiten Male angeführt', geht Heine viel zu leicht darüber hinweg und läßt die Hauptsache ganz unbeachtet, d. i. den ganz unmöglichen Anschluß mit *atque etiam*. Ich kenne hier keinen anderen Ausweg als anzunehmen, dieser Abschnitt gehöre nicht zum ursprünglichen Entwurfe, sondern sei von Cicero nachträglich angemerkt worden, um ihn seinerzeit an dieser Stelle zu verwerten. Die Absicht, die er damit verfolgte, ist auch leicht ersichtlich. Im § 21 sind nur die Verhältnisse und Beziehungen der menschlichen Gesellschaft im allgemeinen *(homines homini)* ins Auge gefaßt. Cicero wollte nun diesen Gedanken auch noch speziell auf das Staatsleben hinüberleiten *(atque etiam)*, namentlich auf das Römische, wie es sich zu seiner Zeit in der Gefügigkeit der Römer gegenüber einem Marius und Sulla, Cäsar und Antonius zeigte. Es erhellt dies aus den Worten *subiciunt se homines imperio alterius et potestati* im Anfange des Absatzes und *ut saepe in nostra re publica videmus* am Ende desselben. Werden die Worte *atque etiam — mercede conducti* ausgeschaltet, dann schließt sich *omnium autem rerum* etc. gut an die Worte *si prius iis de rebus, quae virtuti propiores sunt, diximus* an, denn *autem*

wird sehr häufig gebraucht, wenn die Rede zu einem neuen Gegenstande übergeht.

II 25, 90. Am Schlusse des II. Buches stehen nach der Überlieferung folgende Worte: *Sed toto hoc de genere, de quaerenda, de collocanda pecunia, vellem etiam de utenda commodius a quibusdam optumis viris ad Ianum medium sedentibus quam ab ullis philosophis ulla in schola disputatur. sunt tamen ea cognoscenda; pertinent enim ad utilitatem, de qua hoc libro disputatum est.* Nun behandelt Cicero in seiner Schrift als ersten Punkt das *honestum,* an das sich am Ende des I. Buches c. 43—45 als zweiter Punkt die Vergleichung und der Widerstreit eines *honestum* mit einem anderen anschließt. Als dritter Punkt folgt die Darstellung des *utile* im II. Buche bis c. 24, 87 und dann als vierter Punkt ganz kurz im letzten Kapitel (25) die Vergleichung unter verschiedenen Fällen des Nützlichen. In diesem Teile nun steht ganz am Ende die oben angeführte Stelle. Daß dieselbe durchaus nicht hieher passe, da von einer Vergleichung darin keine Rede ist, liegt klar zu Tage, aber ebenso unverkennbar ist auch, daß sie mit dem Ende des dritten Punktes zusammenstimmt, wo c. 24, 87 von der *res familiaris* gesprochen wird. Dort wird die Erwerbung, Erhaltung und Mehrung des Vermögens erwähnt und auf den ‚Oeconomicus' des Xenophon verwiesen, hier heißt es, daß man in dieser Beziehung sich bei den Wechslern besser unterrichten könne als bei den Philosophen. Selbst einzelne Ausdrücke wie *quaerere* oder *commodissime* und *commodius* sind beiden Stellen gemeinsam. Unger hat daher mit großem Erfolge eine Umstellung vorgenommen und die in Rede stehenden Worte an das Ende des § 87 hinaufgesetzt, denn sämtliche Herausgeber außer Klotz haben sich ihm angeschlossen. Wie diese Störung in der Überlieferung entstanden sei, das sucht Unger damit zu erklären, daß der Abschreiber von dem einen *sed* auf das *sed* im Anfange des § 88 abgeirrt sei und, wie er das bemerkte, die übersprungene Stelle am Rande nachgetragen habe, von wo sie dann im weiteren Verlaufe am unrichtigen Orte in den Text wieder hineingesetzt wurde. Wir werden von unserem Standpunkte aus die Sache anders auffassen. Vor allem muß festgestellt werden, daß diese Bemerkung über die Wechsler für die Darstellung im ganzen nicht notwendig sei,

daß sie daher ohne die geringste Störung des Zusammenhanges wegbleiben könnte, ja daß sogar der Zweifel gestattet sein muß, ob sie überhaupt für eine Pflichtenlehre von irgendeinem Belange sei. Es drängt sich daher die Vermutung auf, daß dem Cicero dieser Einfall erst später gekommen sei und daß er ihn am Ende dieses Buches angemerkt habe, sei es in endgültiger Form für die Stelle, welche Unger ganz richtig herausgefunden hat, sei es nur vorläufig, um dann bei der Schlußredaktion des Werkes diesen Gedanken in geeigneter Form an geeigneter Stelle im Texte unterzubringen. Wie dann dieser Satz beim Abschreiben an die unrichtige Stelle zu Ende des Buches gekommen sei, ist darnach leicht ersichtlich, da dem Abschreiber nur das unfertige Konzept vorgelegen zu haben scheint.

III 6, 28 birgt große Schwierigkeiten, die in den vielen vergeblichen Bemühungen der Kritiker, darüber hinwegzukommen, ihren Ausdruck finden. Wenn nun der Weg, den wir in solchen Fällen schon so oft mit Erfolg betreten haben, auch hier wiederum zu einer einfachen und befriedigenden Lösung führt, so müssen wir darin einen neuen, nicht geringen Beleg für die Richtigkeit desselben anerkennen. Von § 21 an erörtert Cicero den Grundsatz: *Detrahere alteri aliquid et hominem hominis incommodo suum commodum augere magis est contra naturam quam mors, quam paupertas, quam dolor, quam cetera, quae possunt aut corpori accidere aut rebus externis.* Dieser Grundsatz darf keine Einschränkung erfahren, indem man ihn etwa nur den nächsten Angehörigen oder den Mitbürgern, nicht aber den Fremden gegenüber gelten lassen will, denn (§ 28) *qui civium rationem dicunt habendam, externorum negant, ii dirimunt communem humani generis societatem, qua sublata beneficentia, liberalitas, bonitas, iustitia funditus tollitur. quae qui tollunt, etiam adversus deos inmortales impii iudicandi sunt. ab iis enim constitutam inter homines societatem evertunt, cuius societatis artissimum vinculum est magis arbitrari esse contra naturam hominem homini detrahere sui commodi causa quam omnia incommoda subire vel externa vel corporis vel etiam ipsius animi, quae vacent iustitia; haec enim una virtus omnium est domina et regina virtutum. forsitan quispiam dixerit: Nonne igitur sapiens, si fame ipse conficiatur, abstulerit cibum*

alteri homini ad nullam rem utili? etc. Die Worte *quae vacent iustitia*, wie in unseren Handschriften allgemein überliefert ist, widerstreben jeder Erklärung. Um dem auffallendsten Gebrechen abzuhelfen, ist unter Berufung auf irgendeine verschollene Handschrift entweder *non* eingesetzt oder *iniustitia* für *iustitia* geschrieben worden. Jenes steht nur in älteren Ausgaben bis auf Orelli herab, dieses, das Ubaldinus in seinem Kodex gelesen haben soll, hat mehr Anklang gefunden, so bei Zumpt, Lund unter Zustimmung Madvigs, Schiche und anfangs auch bei Heine und Baiter. Aber damit geriet man in einen argen Konflikt mit den nachfolgenden Worten *haec enim una virtus omnium est domina et regina virtutum* und es ist ein Zeichen gänzlicher Ratlosigkeit, wenn man sich zu der Erklärung gezwungen sah und auch herbeiließ, *haec* beziehe sich auf den aus dem Worte *iniustitia* in Gedanken zu ergänzenden Begriff *iustitia!* Anders suchte Lambinus der Stelle beizukommen. Er nahm an, daß das, worauf sich *quae vacent iustitia* beziehe, ausgefallen sei; das könne aber nichts anderes gewesen sein als das Gegenstück zu dem, was eben vorangeht: *magis . . . esse contra naturam hominem homini detrahere sui commodi causa quam omnia incommoda subire vel externa vel corporis*, indem Cicero fortgefahren habe, es sei anderseits mehr der Natur gemäß, für den Nebenmenschen zu sorgen und ihm nützlich zu sein, als alle Vorteile der äußeren Dinge oder des Körpers oder auch selbst der Seele zu genießen. Der Anschauung des Lambinus traten Baiter und Heine bei, indem sie ihren früheren Standpunkt verließen, und Müller, nachdem Unger schon vorher im Philologus Suppl. III S. 80—82 lebhaft dafür Partei genommen hatte, wobei er den vergeblichen Versuch machte, zeigen zu wollen, daß die Lücke vor *vel etiam ipsius animi* anzusetzen sei, wie es Lambinus auch getan hat, da ‚*incommoda animi* die stoische Ethik in dieser Einteilung nicht kenne', als ob es nicht *dolores animi* so gut gäbe als *dolores corporis*. Die Ausfüllung der Lücke dachte sich Unger ungefähr folgendermaßen: *quam omnia incommoda subire vel externa vel corporis* ⟨*et rursus magis esse secundum naturam hominem homini prodesse quam omnibus bonis vel fortunae excellere vel corporis*⟩ *vel etiam ipsius animi, quae vacent iustitia; haec enim una virtus omnium est domina et regina vir-*

tutum. Dagegen ist nun darauf aufmerksam zu machen, daß es sich hier nur darum handeln könne, daß es gegen die Natur sei, dem Nebenmenschen etwas zu entziehen, um selbst davon einen Vorteil zu haben. Dies bestätigt auch der Anfang des folgenden Paragraphen (§ 29), wo die Frage aufgeworfen wird: *Nonne igitur sapiens, si fame ipse conficiatur, abstulerit cibum alteri homini ad nullam rem utili?* Die Frage, ob es mehr der Natur gemäß sei, den Nebenmenschen zu nützen oder durch alle möglichen Güter des Glücks, des Körpers oder auch selbst der Seele ausgezeichnet zu sein, hat hier nichts zu schaffen und würde nur störend dazwischentreten, ist aber auch an sich eine ganz müßige Frage, da ja jedes für sich *secundum naturam* ist, beides nebeneinander bestehen kann und das eine das andere nicht beeinträchtigt. Ganz anders steht die Sache im § 25; denn dort heißt es, es sei mehr der Natur gemäß, für die Erhaltung und Unterstützung der Nebenmenschen den größten Anstrengungen und Beschwerden sich zu unterziehen, als nur sich selbst zu leben, wenn man auch in dieser Einsamkeit alles Gute und Angenehme in Hülle und Fülle haben und genießen kann. Aus der bisherigen Darstellung ergibt sich, daß es noch nicht gelungen ist, den Worten *quae vacent iustitia; haec enim una virtus omnium est domina et regina virtutum* jene Form und Fügung zu geben, die sie für den Platz, den sie einnehmen, geeignet machen könnte. Dieser Umstand führt uns auf den Gedanken, daß dieselben überhaupt nicht für den Platz, an dem sie stehen, bestimmt waren, daß sie eine von Cicero nachträglich zu etwaiger Benützung bei der Endrevision an den Rand seines Konzeptes geschriebene und durch die Abschreiber irrtümlicherweise hier untergebrachte Bemerkung seien. Die Worte haben auch das charakteristische Merkmal solcher in den Text eingedrungener Zusätze, sie können nämlich weggenommen werden, ohne daß dadurch irgendeine Störung sich bemerkbar macht, ja noch mehr, der durch sie zerrissene Gedankengang wird durch ihre Entfernung wieder hergestellt. Die Stelle, für welche Cicero diese vorläufige Bemerkung gemacht haben mag, liegt ganz in der Nähe, nämlich kurz vorher, wo er sagt, daß diejenigen, welche das von der Natur uns auferlegte Verbot, im Interesse des eigenen Vorteils den Nebenmenschen zu benachteiligen,

auf die Angehörigen beschränken, Fremde dagegen davon ausnehmen wollen, das gemeinsame Recht der menschlichen Gesellschaft und damit die *beneficentia, liberalitas, bonitas* und *iustitia* von Grund aus zerstören. Die Erwähnung der *iustitia* machte den Cicero aufmerksam, daß es bei der hohen Bedeutung dieser Tugend für die Pflichtenlehre vielleicht gut wäre, den angeregten Gedanken etwas weiter auszuführen, und so merkte er vorläufig an: *(quippe, ut) quae vacent iustitia; haec enim una virtus omnium est domina et regina virtutum,* um festzuhalten, in welcher Weise dies etwa geschehen könnte.

Akademie der Wissenschaften in Wien
Philosophisch-historische Klasse
Sitzungsberichte, 196. Band, 4. Abhandlung

Zur Kritik von Ciceros Schrift De officiis

II

Beiträge zur Textkritik und Erklärung

Von

Dr. Alois Goldbacher,
korr. Mitgliede der Akademie der Wissenschaften in Wien

Vorgelegt in der Sitzung am 9. Januar 1920

Wien, 1922
In Kommission bei Alfred Hölder
Universitäts-Buchhändler
Buchhändler der Akademie der Wissenschaften in Wien

Druck von Adolf Holzhausen in Wien.

I 2, 7—3, 8. Cicero beginnt seine Darstellung der Officien mit der Erklärung, er wolle vor allem eine Definition des *officium* geben, *omnis enim, quae a ratione suscipitur, de aliqua re institutio debet a definitione proficisci, ut intellegatur, quid sit id, de quo disputetur.* Die Definition aber erfolgt nicht sofort; erst im folgenden Paragraphen steht eine solche; doch wird derselbe von der Kritik bezüglich seiner Echtheit stark in Zweifel gezogen. Daher die Annahme, die angekündigte Definition sei hinter *disputetur* ausgefallen, und die Andeutung einer Lücke in den Ausgaben von Unger, Heine, Baiter und Müller. Doch haben beide letzteren in ihren späteren Ausgaben davon Abstand genommen. Und das mit Recht, denn der Nachweis, daß § 8 eine Interpolation sei, ist nicht gelungen und so bringt derselbe in der Tat die angekündigte Definition zwar nicht einheitlich das *officium* als Ganzes betreffend sondern, was auf dasselbe hinausläuft, in zwei Teile geteilt entsprechend den beiden Teilen der *officia*, dem *officium perfectum* und *officium medium*. Zu dieser Zweiteilung der Definition bahnt sich nun Cicero vorläufig den Weg, indem er auf die Zweiteilung der *officia* lossteuert: *Omnis de officio duplex est quaestio; unum genus est, quod pertinet ad finem bonorum, alterum, quod positum est in praeceptis, quibus in omnis partis usus vitae conformari possit.* Damit sind die zwei Teile der Pflichtenlehre bezeichnet, nämlich der theoretische Teil über das Wesen der Pflicht, der untrennbar mit der Bestimmung des höchsten Gutes verbunden ist, und der praktische Teil, der die einzelnen Pflichten selbst mit Rücksicht auf die Verhältnisse des Lebens behandelt. Nun fährt Cicero fort, beide Teile näher zu erörtern: *Superioris generis huius modi sunt exempla, omniane officia perfecta sint, num quod officium aliud alio maius sit, et quae sunt generis eiusdem.* Damit ist der Inhalt des theoretischen Teiles der Pflichtenlehre gekennzeichnet, bei dem Fragen zur Behandlung kommen

wie z. B. ob alle Pflichten vollkommene seien, ob eine Pflicht größer sei als eine andere u. dgl. In der Bestimmung des Inhalts des praktischen Teiles sollte es nun heißen, derselbe behandle die Vorschriften der *officia,* welche zwar durchaus zum höchsten Gute in Beziehung stehen, doch trete diese Seite bedeutend zurück gegenüber ihrer Beziehung auf die Verhältnisse des gemeinen Lebens. Man erwartet daher *quae autem officiorum praecepta traduntur, ea quamquam pertinent ad finem bonorum, tamen minus id apparet, quia magis ad institutionem vitae communis spectare videntur.* Darauf hat schon Lund hingewiesen und Heine, von Muther aufmerksam gemacht, hat *quae* anstatt *quorum* in den Text gesetzt. Cicero schrieb aber nicht *quae* sondern *quorum,* als ob er nicht von dem Inhalte des praktischen Teiles der Pflichtenlehre spräche sondern von einem Teile der Pflichten selbst. Verleitet wurde er dazu durch das, was er eben über den theoretischen Teil der Pflichtenlehre gesagt hatte, derselbe umfasse die Frage über verschiedene Teile unter den Pflichten *(omniane officia perfecta sint, num quod officium aliud alio maius sit),* indem sich die Vorstellung von den Teilen der Pflichten mit der Vorstellung von den Teilen der Pflichtenlehre vermengte und so den Gedankengang verwirrte. Daß dem so sei und daß wir ja nicht an eine Änderung des *quorum* in *quae* denken dürfen, dafür spricht die ganze Überlieferung, die insgesamt nur *quorum* kennt, noch viel mehr aber das, was im nächsten Paragraphen nachfolgt: *Atque etiam alia divisio est officii; nam et medium quoddam officium dicitur et perfectum.* Hiemit wird der logische Fehler, der mit *quorum* begonnen hat, bestätigt, daß nämlich Cicero schon mit *quorum* von der Teilung der Pflichtenlehre auf die *divisio officiorum* abgeirrt ist, und dieser Fehler wird noch dadurch bedeutend verstärkt, daß die *divisio alia,* von der hier die Rede ist, keine andere ist als die, welche sich vorher in die Vorstellung des Cicero eingedrängt hatte, denn auch dort sind es die *officia,* welche *ad institutionem vitae communis spectare videntur,* d. i. die *officia media.* Es ist daher ein Irrtum, im § 8 von einer *alia divisio* zu sprechen. Nachdem nun Cicero auf die Teilung von *medium officium* und *perfectum officium* gekommen ist, deutet er vorerst kurz an, was darunter zu verstehen sei: *Perfectum officium rectum,*

opinor, vocemus, quoniam Graeci κατόρθωμα, hoc autem commune officium vocant. Mit *hoc* ist natürlich dem *perfectum* gegenüber das wenn auch entferntere *medium officium* bezeichnet, da es dem Cicero sachlich näher liegt *(de quibus est nobis his libris explicandum)*, und so wie *perfectum officium* zu *vocemus* Prädikatsnomen ist und *rectum* Objekt, so ist auch *hoc* Prädikat zu *vocant* und *commune officium* Objekt.[1] Im Anschlusse daran folgt die Definition beider Arten der *officia: Atque ea sic definiunt, ut, rectum quod sit, id officium perfectum esse definiant; medium autem officium id esse dicunt, quod cur factum sit, ratio probabilis reddi possit.* Bei der Definition des *officium perfectum* begnügte sich Cicero mit dem, was in dem griechischen Worte κατόρθωμα liegt, für das *officium medium* aber bedient er sich der Definition, welche die Stoiker auch für das καθῆκον im allgemeinen aufgestellt haben, ὃ πραχθὲν εὔλογόν τινα ἴσχει ἀπολογισμόν. Diesen ganzen § 8 nun hat der Verdacht getroffen, daß er ein fremdartiger Zusatz sei, denn veranlaßt durch die arge, in den Worten *atque etiam alia divisio est*

[1] So hat diese Stelle Heusinger ganz entsprechend aufgefaßt, obwohl ihm keiner der Erklärer darin gefolgt ist. Gemeiniglich wird nämlich umgekehrt *perfectum officium* und *hoc* als Objekt angesehen und *rectum* so wie *commune officium* als Prädikatsnomen. Allein Unger entgegnet mit Recht, daß *commune officium* kein Name für das *officium medium* sei und eine solche Bezeichnung sich nirgends bei den Stoikern finde. Auch führt diese Erklärung in eine große Schwierigkeit mit der folgenden Definition. Denn da in der Definition *rectum* Prädikatsnomen ist, so hätten wir, wenn auch oben *rectum* Prädikatsnomen wäre, eine reine Tautologie. Anders aber stellt sich die Sache, wenn *rectum* in dem einen Falle Objekt in dem andern Prädikatsnomen ist, da man ganz wohl sagen kann: ‚Das *rectum* wollen wir als das *perfectum officium* bezeichnen; mithin kann das *perfectum officium* als das *rectum* definiert werden‘. Freilich soll damit nicht gesagt sein, daß diese Definition auch eine gelungene sei.

Zu bemerken ist noch, daß angeblich Maturantius in einem Codex *officium καθῆκον vocant* gefunden haben soll. Da jedoch καθῆκον in dem reichen für die Officien vorhandenen handschriftlichen Material, soweit es bekannt ist, nirgends sich findet und nach der eben dargelegten Erklärung der Stelle auch keinen Platz hat, so wird dasselbe wohl in das Gebiet der Glossen oder Konjekturen zu verweisen sein. Mit Recht hat daher die Kritik es abgelehnt. Nur in der Teubnerschen Textausgabe, sowohl der von Klotz als der von Müller, steht es noch und das war der Anlaß, davon Erwähnung zu tun.

officii gelegene Störung der Folgerichtigkeit im Gedankengange und durch eine falsche Auffassung der darauffolgenden Bestimmung des *perfectum* und *medium officium,* wozu noch eine stilistische Schwierigkeit kam, die man in dem Ausdrucke *definiunt ut . . . definiant* ohne triftigen Grund finden zu können glaubte, hat zuerst Unger diesen ganzen Paragraphen für unecht erklärt und Gruber in ähnlicher Weise der Meinung Raum gegeben, derselbe sei zwar von Cicero, aber von ihm nachträglich zum Zwecke einer Überarbeitung an den Rand geschrieben worden. Dem Unger sind Heine und Baiter gefolgt. Doch hat Baiter in der Tauchnitzer Ausgabe die Zeichen der Athetese wieder entfernt und Unger selbst ist im III. Supplementbande des Philologus S. 14 ff. von seinem Standpunkte großenteils zurückgetreten und hat durch eine leichte Korrektur in wenig glücklicher Weise Abhilfe zu finden gesucht. An der Echtheit und Ursprünglichkeit sowie an der richtigen Überlieferung des § 8 ist nun aber nicht zu zweifeln. Dafür bürgt der enge Zusammenhang zwischen *quorum autem officiorum praecepta traduntur* und *atque etiam alia divisio est officii,* indem in jenem bereits der Ansatz für dieses liegt und dieses wiederum auf jenes zurückweist, so daß beide einander gegenseitig stützen und rechtfertigen. Auch enthält § 8 die Definition des *officium,* welche als erstes Erfordernis einer Darlegung der Pflichtenlehre gleich anfangs angekündet ist. Cicero also hat sich hier gleich im Beginne seines Werkes einen logischen Fehler zuschulden kommen lassen. In die Vorstellung von den beiden Teilen, in welche die Lehre von den Pflichten zerfalle, dem theoretischen Teile über das Wesen der Pflicht, der sich als Untersuchung über das höchste Gut darstelle, und dem praktischen Teile, der die Auseinandersetzung der Pflichten selbst zum Gegenstande habe, drängte und vermengte sich bei ihm die Vorstellung, daß dieser zweite Teil zwar die Pflichten überhaupt umfassen müsse *(quamquam pertinent ad finem bonorum)*, aber in Wirklichkeit sich auf die Pflichten des gemeinen Lebens beziehen werde, so daß die Vorstellung von den zwei Teilen der Pflichten*lehre* unvermerkt zur Vorstellung von zwei Arten der Pflichten wurde, aber ohne zu klarem Bewußtsein zu kommen, was für zwei Arten dies seien, so daß er dann fortfuhr: *Atque etiam alia divisio*

est officii, obwohl diese *divisio* im Grunde genommen dieselbe ist wie jene, die sich vorher in die Vorstellung von den zwei Teilen der Lehre von den Pflichten störend eingedrängt hatte. Es ist dies freilich ein starkes Stück von Entgleisung im philosophischen Denken, aber Cicero kann davon nicht freigesprochen werden; wir können sie uns nur erklären aus der Eile und Hast, mit der er in dieser Zeit an dem Ausbaue seiner philosophischen Bibliothek arbeitete, so daß Atticus seine Verwunderung über diese Fruchtbarkeit nicht zurückhalten konnte (ad Att. XII, 52, 3), dann aus der Unruhe und Aufregung, womit der Gang der politischen Ereignisse seine litterarischen Arbeiten fortwährend durchkreuzte und störte, hauptsächlich aber wohl daraus, daß wir aller Wahrscheinlichkeit nach nur den ersten Entwurf der Schrift De officiis vor uns haben, dem die Schlußrevision, die letzte Feile nicht mehr zuteil geworden ist.

I, 5, 15. Cicero hat die Bestandteile des *honestum* in dem Rahmen der vier Kardinaltugenden zusammengefaßt und führt dann fort: *Quae quattuor quamquam inter se colligata atque implicata sunt, tamen ex singulis certa officiorum genera nascuntur, velut ex ea parte, quae prima descripta est, in qua sapientiam et prudentiam ponimus, inest indagatio atque inventio veri eiusque virtutis hoc munus est proprium.* Die Verbindung *ex ea parte . . . inest* bietet der Erklärung große Schwierigkeit. Gewöhnlich sucht man durch die Annahme eines Anakoluths darüber hinwegzukommen, als wäre Cicero nach einigen Worten aus der Konstruktion gefallen. Bei der Kürze der Zwischensätze ist das aber kaum glaublich. Auch die Berufung auf *in qua . . . ponimus,* das durch eine Art von Attraktion das *inest* veranlaßt haben soll, reicht nicht aus, so wenig als der Hinweis auf III. 7, 33 *ex superioribus libris satis multa praecepta sunt* (Heine); denn abgesehen davon, daß auch diese Lesart nicht feststeht, heißt es hier nicht *insunt* sondern *sunt,* dessen Verbindung mit *ex superioribus libris* gewiß viel leichter zu ertragen wäre. Beier hat *inest* einfach weggelassen. Notwendig ist es allerdings nicht, aber es wird gestützt durch die ganze Überlieferung und so wäre es schwer zu erklären, woher dasselbe sollte in den Text gekommen sein. Unter diesen Umständen dürfte man nicht fehl gehen, wenn man *inde est* für *inest* schreibt.

Inde nimmt das *ex ea parte* oder vielmehr das an die Stelle gesetzte nähere *sapientiam et prudentiam* wieder auf und verbindet sich als Vertreter desselben vortrefflich mit dem folgenden *eiusque virtutis.* Die Änderung ist sozusagen keine, da, wie schon Hand im Turs. III S. 371 bemerkt, wegen der kompendiösen Schreibeweise (*in̂*) die Verwechslung von *in* und *inde* sehr häufig ist. Einen solchen Fall glaube ich auch im Livius XLIV, 2, 1 aufgedeckt zu haben; ich habe die Stelle in den ‚Wiener Studien‘ XL (1918) S. 117 behandelt und bei dieser Gelegenheit auch unserer Stelle Erwähnung getan.

I, 5, 17. In § 15—17 wird innerhalb der vier Kardinaltugenden eine Scheidung vorgenommen, indem die *sapientia* oder *prudentia*, deren Ziel die *veritas* ist, als theoretische Tugend von den übrigen drei als praktischen Tugenden, die bestimmt seien *ad eas res parandas tuendasque, quibus actio vitae continetur*, abgesondert wird. Von der theoretischen Tugend ist im § 15 und 16 die Rede, im § 17 von den drei praktischen. Diese werden nicht mit Namen genannt, sondern durch die Aufgabe bezeichnet, die ihnen obliegt: *ut et societas hominum coniunctioque servetur*, womit die *iustitia* umschrieben ist, *et animi excellentia magnitudoque cum in augendis opibus utilitatibusque et sibi et suis comparandis tum multo magis in his ipsis despiciendis eluceat*, was von der *fortitudo* gilt. Zu diesen zwei praktischen Tugenden kommt nun als dritte die, welche die Griechen σωφροσύνη nennen. Sie besteht als praktische Tugend e b e n f a l l s in der *actio vitae* und wird als *ordo et constantia et moderatio* gekennzeichnet: *ordo autem et constantia et moderatio et ea, quae sunt his similia, versantur in eo genere, ad quod est adhibenda actio quaedam, non solum mentis agitatio.* Da es eben von allen drei praktischen Tugenden geheißen hat: *quibus actio vitae continetur*, so kann hier von der dritten den beiden anderen gegenüber nicht schlechtweg gesagt sein, sie bestehe in einer *actio vitae*, sondern es muß heißen, sie bestehe e b e n f a l l s darin wie die beiden anderen. Der Begriff ‚ebenfalls‘ ist unbedingt notwendig, fehlt aber in der Überlieferung. Daher hat Pearce *item* für *autem* vermutet und damit in neuerer Zeit allgemeine Zustimmung gefunden. Nicht wenig trug dazu die Stelle c. 4, 11 bei, wo schon Manutius das überlieferte *autem* in *item* geändert hat. Allein dort ist

autem unmöglich und *item* so wie hier notwendig; hier aber halte ich es nicht für geraten an *autem* zu ändern, da es vortrefflich dazu dient die dritte praktische Tugend den anderen zwei gegenüber zu stellen und als gleichartiges Objekt hinzuzufügen; wir brauchen in solchem Falle ‚ferner‘; s. Seyffert, Scholae lat. S. 25 § 19. Aus eben diesem Grunde möchte ich auch der Konjektur von Lund, der auf Madvigs Rat *etiam* für *autem* empfahl, nicht das Wort reden. Es muß also die notwendige Bezeichnung ‚ebenfalls‘ anderswo untergebracht werden und das kann auch ohne Schwierigkeit geschehen, indem man nur *in eodem genere* anstatt *in eo genere* schreibt; das *dē* konnte ja vor *ge* leicht ausfallen, so daß auch von paläographischer Seite die Korrektur *eodem* der von *item* oder *etiam* mindestens nicht nachsteht. Große stilistische Ähnlichkeit zeigt Nat. d. II, 40, 103, wo Cicero, nachdem er von der Sonne gesprochen hat, fortfährt: *luna autem, quae est, ut ostendunt mathematici, maior quam dimidia pars terrae, isdem spatiis vagatur.*

I, 9, 28. Cicero kommt auf die Sentenz des Plato zu sprechen, daß die Philosophen schon deshalb gerecht seien, weil sie sich mit der Ergründung der Wahrheit beschäftigen, dagegen das, was die Mehrzahl der Menschen in leidenschaftlichem Kampfe untereinander zu erringen streben, verachten und geringschätzen. Er finde diesen Ausspruch nicht ganz zutreffend, *nam*, lesen wir in den Handschriften weiter, *alterum iustitiae genus adsequuntur, in inferenda ne cui noceant iniuria, in alterum incidunt, discendi enim studio impediti, quos tueri debent, deserunt.* Bei dieser Fassung muß dem *alterum iustitiae genus* entsprechend das *iustitiae genus* auch unten bei *in alterum* im Gedanken ergänzt werden, was sinnwidrig ist, weil es sich hier vielmehr um einen Fall der *iniustitia* handelt. Die Erklärung, daß aus dem vorangehenden *iustitiae genus* hier *iniustitiae genus* zu denken sei, ist weder sprachlich noch sachlich möglich. Das hat schon der kundige Überarbeiter der Officien, auf den der Text des Bern. c zurückgeht, gefühlt und ebenso geschickt als eigenmächtig *in altero delinquunt* geschrieben. In Ermangelung eines Besseren sind ihm Baiter, Unger, Heine, Lund darin gefolgt. Allein *in alterum incidunt* hat die Autorität der ganzen übrigen Überlieferung für sich und so muß daran festgehalten werden. Es bleibt daher nichts

anderes übrig als *iustitiae genus* mit Pearce und Heusinger als Glosse zu entfernen, als welche es sich schon dadurch kenntlich macht, daß hier von § 23 an nicht von Arten der Gerechtigkeit die Rede ist, sondern von Arten der Ungerechtigkeit. Freilich ist es eine uralte Glosse, denn sie steht in allen Handschriften samt und sonders.[1] Zu dieser Anschauung, daß wir es mit einem Glossem zu tun haben, hat sich nachträglich im III. Supplementbande des Philologus S. 19 auch Unger entschlossen, ist aber noch viel weiter gegangen und hat die ganze Stelle (*nam — deserunt*) für eine Interpolation erklärt. Er begründete dies namentlich damit, daß der darauffolgende Satz: *itaque eos ne ad rem publicam quidem accessuros putat nisi coactos* eine Fortsetzung der Ansicht des Plato sei und die vorangehende Stelle nur störend dazwischentrete. Dieser Anschauung gab dann auch Baiter in der Tauchnitzer Ausgabe Raum. Allein fürs erste sieht außer *iustitiae genus* alles andere durchaus nicht wie eine Interpolation aus, sondern hat echt Ciceronianische Farbe. Dann ist es doch ganz natürlich, daß Cicero zuerst den ersten Gedanken Platos anführt (*quod in veri investigatione — iustos esse*) und ihm seine entgegengesetzte Meinung gegenüberstellt (*nam alterum — deserunt*); dann den zweiten aus dem ersten sich ergebenden Ausspruch: *itaque eos ne ad rem publicam quidem accessuros putat nisi coactos*, dem er dann wieder das *aequius autem erat id voluntate fieri* entgegenhält. Es versteht sich von selbst, daß *itaque* sich nicht auf *nam alterum — deserunt* bezieht, sondern auf den ersten Teil der Platonischen Sentenz, dessen Folge der zweite ist. Daß *iustitiae genus* und zwar diese beiden Worte allein eine

[1] Glossen derart, die der ganzen Überlieferung anhaften, gibt es in der Schrift De officiis mehrere. Als solche sind allgemein anerkannt I 10, 31 *etiamne furioso* nach *depositum*; 32 *quod* oder *quid* zwischen *cui* und *promiseris*; 27, 93 *decorum* nach *dicitur*; II 11, 39 *iniusti habebuntur* nach *habebunt*; 13, 43 *iustitiae* zwischen *veram* und *gloriam*; 14, 48 *sermone* nach *appellando*; III 16, 67 *Sergio* vor *serviebant*; 18, 74 *a suis* nach *propulsat*. Auch II 13, 45 *alteri* nach *alae*; III 5, 24 *detrahere autem — cetera generis eiusdem*; 6, 29 *minime vero — commodi mei gratia*; 17, 68 *domum propter vitia vendas* sind in den neueren Ausgaben als Glossen bezeichnet. Wahrscheinlich gehören dazu auch II 21, 75 *Italicum* vor *bellum*; III 2, 10 *et non perfecisset* nach *praetermisisset*; 21, 82 *Eteocles vel potius Euripides*.

Glosse sei, das findet seine Bestätigung darin, daß nach Beseitigung derselben, ohne an der echten Überlieferung auch nur das Geringste zu ändern, jede Schwierigkeit verschwunden ist. Nur muß man bei *alterum* und *in alterum* jeden Gedanken an *iustitiae* oder *iniustitiae genus* fern halten. *Alterum* und *in alterum* beziehen sich nicht auf das Vorangehende, sind nur Formwörter und haben an und für sich gar keinen Inhalt; sie erhalten denselben erst durch das Folgende, das sie einander gegenüberstellen: ‚eines erreichen sie, nämlich . . ., geraten jedoch in das andere, nämlich . . .‘ Ohne diese Formwörter würde es dennoch heißen: *id adsequuntur, in inferenda ne cui noceant iniuria* und *in id incidunt, quod discendi studio* etc. Da damit beide Arten des Unrechts bezeichnet sind, das positive und das negative, so ist *alterum . . . in alterum* für *id . . . in id* eingetreten.

Nun noch ein anderer Punkt dieser Stelle, an dem die Kritiker unnötigerweise Schwierigkeiten gemacht haben. Es sind dies die Worte *in inferenda iniuria*, deren Verbindung mit *nocere* in Zweifel gezogen wurde und Änderungsvorschläge nach sich gezogen hat. Denn da *inferenda iniuria* ohne Präposition als Ablativ des Mittels sicher anstandslos wäre, zugleich aber auch das *in* von *inferenda* den Verdacht gegen die Präposition sehr nahe legt, so wird dieselbe jetzt allgemein entfernt, indem man sie entweder nach dem Vorgange des Manutius wegläßt oder nach Halms Vorschlag in *ut* verwandelt (Müller, Schiche). Dagegen ist nun zu bemerken, daß sämtliche Handschriften beider Klassen in der Lesart *in inferenda iniuria* übereinstimmen. Was aber die Bedeutung betrifft, so scheint dieselbe hier so recht am Platze zu sein. *In inferenda iniuria* bezeichnet nämlich jenen Teil der *iniustitia*, welchem das *nocere* angehört, denn man kann schaden entweder *in priore iniustitiae genere*, d. i. *in inferenda iniuria* oder *in altero iniustitiae genere*, d. i. *in praetermittenda defensione deserendoque officio*. Es kommt also *in inferenda iniuria* einer relativen Bestimmung zu *alterum ne cui noceant* gleich und ist so viel als *alterum adsequuntur, quod est in inferenda iniuria, ne cui noceant* ‚eines erreichen sie, was die Zufügung von Unrecht betrifft (bezüglich der Zufügung von Unrecht), daß sie nämlich niemandem schaden‘. Zu allem Überflusse

hat Heusinger noch für den Ausdruck *in inferenda ne cui noceant iniuria* eine genau passende Parallelstelle aus Cäsar B. G. V, 19, 3 herangezogen; sie lautet: *ut tantum in agris vastandis incendiisque faciendis hostibus noceretur.*

I, 10, 31 ist die Interpunktion in den Ausgaben durchweg unrichtig. Klotz, Heine und Baiter haben so interpungiert: *Sed incidunt saepe tempora, cum ea, quae maxime videntur digna esse iusto homine eoque, quem virum bonum dicimus, commutantur fiuntque contraria, ut reddere depositum, facere promissum, quaeque pertinent ad veritatem et ad fidem, ea migrare interdum et non servare fit iustum.* Darnach gehört *ut* zu *ea migrare interdum et non servare fit iustum* und *reddere depositum, facere promissum, quaeque pertinent ad veritatem et ad fidem* sind Objekte zu *migrare*, die mit *ea* nochmals zusammengefaßt werden. Das wäre nun alles ganz entsprechend und die Verbindung von *migrare* mit dem letzten Gliede *quaeque pertinent ad veritatem et ad fidem* hat keine Schwierigkeit. Anders aber ist es mit den Infinitiven *reddere propositum* und *facere promissum.* Diese von *migrare* abhängen zu lassen ist unlateinisch, da man doch nicht *reddere depositum migro* sagen kann anstatt *restitutionem depositi migro*; man müßte denn zu einer Art von Zeugma seine Zuflucht nehmen. Dies hielt nun Beier für zu bedenklich und so interpungierte er vor *quaeque* stärker, so daß *ut reddere depositum, facere promissum* zum Vorangehenden gehöre und nur *quaeque pertinent ad veritatem et ad fidem* zu *ea migrare* etc. Ihm sind die übrigen Herausgeber gefolgt. Allein dadurch werden die drei unzweifelhaft zusammengehörigen Glieder *reddere depositum, facere promissum* und *quaeque pertinent ad veritatem et ad fidem,* wovon das letzte verallgemeinernd zu den beiden ersten hinzutritt, in unleidlicher Weise getrennt und *ea,* das sich offenbar auf alle drei bezieht, nur mit dem letzten in Verbindung gebracht. Was aber die Hauptsache ist, es fehlt in diesem Falle die richtige Verbindung zwischen den beiden Sätzen *commutantur — promissum* einerseits und *quaeque — iustum* andererseits: denn da *quae pertinent ad veritatem et ad fidem* wie gesagt allgemein abschließend ist, so ist *que* ganz unpassend und es wäre vielmehr eine Verbindung erforderlich wie etwa *haec igitur omnia quae* etc. Alle diese Bedenken schwinden, wenn

man nach *fidem* stärker interpungiert und einen Doppelpunkt oder Strichpunkt setzt. Dann bleiben die drei Glieder *reddere depositum, facere promissum* mit dem allgemein abschließenden *quaeque pertinent ad veritatem et ad fidem,* wie es sein soll, beisammen und gehören zum Vorangehenden; mit *ea migrare* beginnt ein neuer, selbständiger Satz und *ea* bezieht sich naturgemäß auf alle drei Punkte, auf *reddere depositum, facere promissum* und *quaeque pertinent ad veritatem et ad fidem.*

I, 12, 38. *Ea bella, quibus imperii proposita gloria est, minus acerbe gerenda sunt. ut enim cum civiliter contendimus, aliter, si est inimicus, aliter, si competitor — cum altero certamen honoris et dignitatis est cum altero capitis et famae —, sic cum Celtiberis, cum Cimbris bellum ut cum inimicis gerebatur, uter esset, non uter imperaret, cum Latinis, Sabinis, Samnitibus, Poenis, Pyrrho de imperio dimicabatur.* So ist die Stelle in sämtlichen Handschriften überliefert. Dagegen hat man einen doppelten Einwand erhoben: 1. müßte nach dieser Lesart bei *aliter . . . aliter* aus *cum civiliter contendimus* ein *contendimus* in Gedanken ergänzt werden; die Möglichkeit einer solchen Ellipse wird in Abrede gestellt; 2. müßte bei *si est inimicus* und *si competitor* als Subjekt *adversarius* hinzugedacht werden. In Anbetracht dieser beiden Schwierigkeiten hat Anemoecius eine sehr ansprechende Änderung vorgenommen, indem er *civi aliter* aus *civiliter* machte und das erste *aliter* wegstrich, also *ut enim cum civi aliter contendimus, si est inimicus, aliter, si competitor . . ., sic cum Celtiberis* etc. Es handelt sich nun darum, ob diese Änderung auch notwendig ist. An dem Ausdrucke *civiliter contendere* kann man nicht zweifeln; schreibt doch Caelius an Cicero Fam. VIII, 14, 3 *quam diu civiliter sine armis certetur.* Das Subjekt für *si est inimicus* und *si competitor* läßt sich aus *contendimus* infolge der Bedeutung dieses Verbums leicht ergänzen; es ist *qui contendit* (= *adversarius).* Anders aber steht es freilich damit, daß *contendimus* bei *aliter . . . aliter* in Gedanken zu ergänzen sei. Unger führt zwar dafür drei Beispiele an: II 9, 31 *haec . . . quibus rebus pariuntur a singulis, eisdem fere a multitudine*; 20, 69 *commode autem, quicumque dixit* und De fin. V 22, 63 *quotiens hoc agitur, ecquandone nisi admirationibus maximis?* aber alle drei Beispiele beweisen für unsere Stelle nichts, denn das erste

zeigt die ganz gewöhnliche Verkürzung bei *idem qui,* das zweite die ebenfalls allbekannte Ellipse eines allgemeinen Verbums wie *facere, dicere* u. dgl. und im dritten haben Hauptsatz und Relativsatz ‚ein gemeinschaftliches Prädikat. Unter diesen Umständen hat die Konjektur des Anemoecius fast allgemeinen Beifall gefunden und steht jetzt in allen neueren Ausgaben. Aber sie ist nicht so leicht, als es den Anschein hat; denn einmal fällt es schwer, den sehr bezeichnenden Ausdruck *cum civiliter contendimus* mit *cum civi aliter contendimus* zu vertauschen und dann konnte *civiliter* wohl ganz leicht durch Zufall aus *civi aliter* entstehen, aber dieser Zufall kann nicht auch zugleich das *aliter* hinter *contendimus* hinzugefügt haben, sondern dazu wäre schon wiederum die Arbeit eines Korrektors nötig gewesen. Da es sich nun nur um die Ergänzung des *contendimus* bei *aliter* handelt, so ist es doch ungleich einfacher, diese Ergänzung wirklich zu vollziehen, indem man schreibt: *ut enim, cum civiliter contendimus, contendimus aliter, si est inimicus, aliter, si competitor.* Die Änderung in der Überlieferung kommt kaum in Betracht; denn daß der Abschreiber, wenn ein und dasselbe Wort zweimal hintereinander steht, dasselbe einmal überspringt, ist eine ganz gewöhnliche und ebenso leicht begreifliche als durch die Erfahrung bestätigte Tatsache. In stilistischer Beziehung findet sich eine solche Wiederholung und chiastische Zusammenstellung desselben Verbums oft; ich verweise nur auf c. 10, 31 *ea cum tempore commutantur, commutatur officium*; II 22, 79 *nam cui res erepta est, est inimicus*; De fin. V 32, 95 *labor possit, possit molestia*; De prov. cons. 7, 17 *qui nunc consulibus Syriam Macedoniamque decerno, decernam easdem praetorias.*[1]

I, 14, 45—17, 58 spricht Cicero von der dritten Forderung, die bei der Ausübung der *beneficentia* beobachtet werden müsse, nämlich von der *dignitas*. Diese zerlegt er § 45 in vier Teile,

[1] Ein ähnlicher Fehler scheint I 7, 21 in den Handschriften vorzuliegen. Es ist da *e quo si quis sibi appetet* überliefert und nach Zumpt wird auch so allgemein geschrieben. Allein solange nicht ein Beleg für einen solchen Gebrauch von *appetere* ohne grammatisches Objekt beigebracht wird, schließe ich mich der Vermutung Müllers in der Adnotatio critica der Teubnerschen Textausgabe an, hinter *quis* sei *quid* ausgefallen.

die mit *et ... et ... et ... et* untereinander verbunden sind. Es kämen da nämlich in Betracht: 1. *et mores eius, in quem beneficium conferetur*, 2. *et animus erga nos*, 3. *et communitas ac societas vitae*, 4. *et ad nostras utilitates officia ante collata.* Von § 46 an werden dann die einzelnen Punkte der Reihe nach besprochen und zwar § 46 der erste *(mores)*; § 47 bis *iudicemus* der zweite *(animus erga nos)*; von da an bis § 49 nicht der dritte, wie man erwarten sollte, sondern der vierte *(officia ante collata)* und dann erst § 50—58 der dritte (*communitas ac societas vitae*). Da nun in der Auseinandersetzung der vierte Punkt dem dritten vorangeht, nämlich die *officia ante collata* vor der *communitas ac societas vitae* besprochen werden, zugleich auch die *officia ante collata* mit dem *animus erga nos* enger zusammenhängen, wie es auch aus der Auseinandersetzung im § 47—49 hervorgeht, so vermutete Unger im III. Supplementbande des Philologus S. 28, daß im § 45 eine kleine Umstellung notwendig sei und die Worte *et ad nostras utilitates officia ante collata* vor *et communitas ac societas vitae* hinaufgerückt werden müßten. Gefolgt ist ihm darin nur Heine. So sehr wir nun auch beide Gründe Ungers gerne anerkennen, so werden wir doch nicht umhin können, dem Autor selbst diese unbedeutende Unebenheit zuzumuten, die ihm ja auch bei ruhiger Arbeit und unter besseren Zeitumständen leicht hätte unterlaufen können; zudem kann sich ja *officia ante collata* an *communitas ac societas vitae* ebenso gut anschließen wie an *animus erga nos.* In der weiteren Auseinandersetzung hat Cicero wohl hauptsächlich deshalb letzteres vorgezogen, weil die *communitas ac societas vitae* ausführlicher behandelt sein wollte; nimmt sie ja doch einen viermal so großen Raum ein. Worauf aber an dieser Stelle viel mehr aufmerksam gemacht werden sollte, ist eine andere bedeutendere Übereilung Ciceros. In der Aufzählung der Punkte, welche bei der Erwägung der *dignitas* in Betracht kommen (§ 45), fehlt ein sehr wichtiger, d. i. das Bedürfnis dessen, dem eine Wohltat erwiesen werden soll. Dagegen in der Ausführung spricht Cicero davon und zwar zweimal, nämlich nach den *officia ante collata* zu Ende des § 49 und nochmals am Schlusse des ganzen Abschnittes über die *dignitas* im § 59. Wäre er zu einer letzten Musterung seines Werkes gekommen,

dann würde ihm vielleicht doch dieser Mangel nicht entgangen sein.

I, 17, 54. Cicero entwickelt die Stufen in der Entstehung der menschlichen Gesellschaft: *Cum sit hoc natura commune animantium, ut habeant lubidinem procreandi, prima societas in ipso coniugio est, proxima in liberis, deinde una domus, communia omnia. id autem est principium urbis et quasi seminarium rei publicae. sequuntur fratrum coniunctiones, post consobrinorum sobrinorumque, qui cum una domo iam capi non possint, in alias domos tamquam in colonias exeunt.* Schwierigkeit macht das Wort *deinde,* das allgemein überliefert ist. Es müßte entweder anreihend oder temporal aufgefaßt werden. Im ersteren Falle würde an die *prima societas coniugii* und an die *proxima liberorum* jene *societas* angereiht, welche in der Gemeinsamkeit des Hauswesens besteht. Auf diesen Standpunkt stellte sich Heine, wenn er erklärt: ‚Auch darin liegt eine Vereinigung, daß die Wohnung gemeinschaftlich ist.' Das ist nun ganz verkehrt. Die von Cicero bezeichneten Stufen sind *coniugium, liberi, fratres, consobrini, sobrini* etc. In diese Reihenfolge paßt *una domus, communia omnia* durchaus nicht hinein; es würde sie nur unleidlich stören. Zudem ist der gemeinsame Haushalt nicht selbständig für sich eine Stufe der *societas,* sondern vielmehr mit *coniugium* und *liberi* zugleich gegeben und eng damit verbunden. Auch grammatisch würde sich der Nominativ *una domus, communia omnia* an *prima societas in ipso coniugio est. proxima in liberis* schlecht anschließen. Daß aber die temporale Erklärung nicht möglich ist, das hat Unger im Philologus Suppl. III S. 29 hinreichend gezeigt, indem Gemeinschaft der Wohnung und Güter der Verbindung zwischen Gatten und Kindern nicht nachfolgt, sondern eher vorangeht oder wenigstens als Vorbedingung zugleich gegeben ist. Unger wollte daher *deinde* einfach als Glosse getilgt wissen. Allein das ist wenig empfehlenswert, weil der Mangel jedweder Verbindung zwischen *una domus, communia omnia* mit dem Vorangehenden zu hart empfunden würde. Da ist eine kleine Änderung von *deinde* zu *inde* gewiß weit vorzuziehen, denn mit *inde* würde ganz sachgemäß die Verbindung zwischen Gatten und Kindern als Ursprung und Veranlassung des gemeinschaftlichen Haushaltes bezeichnet. Eine sehr bedeutende Stütze für diese Ver-

mutung liegt darin, daß dem *inde una domus* sogleich sich anschließend sachlich und formell *qui cum una domo iam capi non possint, in alias domos tamquam in colonias exeunt* genau entspricht; denn so wie die enge Vereinigung von Gatten und Kindern die Quelle für *una domus* ist, so veranlaßt das erweiterte Verwandtschaftsverhältnis die wachsende Zahl der Haushalte. Für den Gebrauch von *inde* zur Bezeichnung der Quelle und des Ursprungs spricht schon dessen Verbindung mit *oriri, nasci, gigni* z. B. Nat. d. II 33, 84 *ex terra aqua, ex aqua oritur aer, ex aere aether; deinde retrorsum vicissim ex aethere aer, inde aqua, ex aqua terra infima*; Tusc. disp. V 24, 69 *inde est indagatio nata initiorum*; Rosc. Am. 27, 75 *inde omnia scelera ac maleficia gignuntur.* Die Verwechslung von *inde* und *deinde* ist in den Handschriften keine Seltenheit; s. Hand Turs. II S. 249 und III S. 371. Hier kann auch das vorangehende *prima . . . proxima* das *deinde* nach sich gezogen haben; vielleicht wirkte auch § 58 *proximi liberi totaque domus* mit, wo aber *domus* eine andere Bedeutung hat (=*familia*).

I, 17, 55. *Omnium societatum nulla praestantior est, nulla firmior, quam cum viri boni moribus similes sunt familiaritate coniuncti. illud enim honestum, quod saepe dicimus, etiam si in alio cernimus, tamen nos movet atque illi, in quo id inesse videtur, amicos facit.* Diese Stelle bietet in den Worten *etiam si in alio cernimus, tamen nos movet* erhebliche Schwierigkeit, so daß die Richtigkeit der Überlieferung in Zweifel gezogen werden muß. Der Gedankengang ist ganz klar. Die festeste Verbindung ist die der *viri boni moribus similes,* d. h. derjenigen, die durch beiderseitige Tugendhaftigkeit, durch das *honestum,* geknüpft wird. Denn wenn jemand selbst *honestus* ist und dies *honestum* in einem andern sieht, so macht es auf ihn Eindruck und bewirkt, daß er ihm freund wird: *illud enim honestum si in alio cernimus, nos movet atque illi amicos facit.* Das wäre ganz klar und verständig; auch könnte, um anzudeuten, daß man selbst das *honestum* haben und dasselbe auch an einem anderen sehen müsse, bei *in alio* ein *etiam* oder *quoque* stehen, also *si etiam in alio* oder *si in alio quoque cernimus.* Das erwartet man nach dem Gedankenzusammenhange. Nun ist aber *etiam si in alio cernimus, tamen nos movet*

überliefert. Dadurch wird die eben entwickelte Gedankenfolge ganz zerstört, der Satz wird concessiv: ‚auch wenn, wenn auch, obwohl . . . . so doch‘ und entspricht durchaus nicht mehr dem, was Cicero offenbar sagen wollte. Darauf hat zuerst Unger in seiner Ausgabe aufmerksam gemacht und sich die Sache so zurechtgelegt, daß er meint, *etiam* sei nicht mit *si*, sondern mit *in alio* zu verbinden, das *tamen* aber hätte nur ein Abschreiber hinzugefügt, der irrigerweise *etiamsi* verbunden hat; es müsse daher entfernt werden. Ihm haben die folgenden Herausgeber beigepflichtet. So richtig nun auch die ganze Tendenz der Ungerschen Vermutung ist und so gerne man ihm in der Entfernung des *tamen* beistimmen wird, so müssen wir doch die Möglichkeit, das *etiam* in dieser Stellung vor *si* mit *in alio* verbinden zu können, entschieden in Abrede stellen; denn so oft es vor der Partikel steht, wie so oft vor *si*, gehört es immer zum ganzen Satze und gibt demselben eine concessive Färbung. Die Stellen, die Unger für die Verbindung des *etiam* mit *in alio* anführt, beweisen gerade das Gegenteil. Arch. 8, 17 ist von den Wirkungen der poetischen Kunst die Rede: auch wenn wir selbst uns auf diese Kunst nicht verstehen und ihre Wirkungen nicht verspüren können, *tamen ea mirari deberemus, etiam cum in alio videremus*. Hier gehört doch *etiam* zum ganzen Satze *cum in alio videremus* und es liegt auf der Hand, daß es mit *in alio* nicht verbunden werden könnte. Ganz dasselbe gilt von dem Beispiele aus Quintilian I, 7, 10 *nam K in nullis verbis utendum puto, nisi quae significat, etiam ut sola ponatur*. Auch in den Officien I, 37, 135 ist kein Beleg für die Verbindung von *etiam* mit *in alio* zu finden, denn der Sinn jener Stelle ist, obgleich Abschweifungen auf anderes vorkommen mögen, so muß der Redner doch immer wieder auf die erwähnten drei Punkte zurückkommen. Es bleibt mithin nichts übrig, als an unserer Stelle noch weiter zu gehen und auch *etiam* wegzustreichen oder umgekehrt *si etiam* zu schreiben. Aus *si etiam* kann leicht durch einen Zufall oder durch ein Mißverständnis *etiamsi* entstanden sein und das *tamen* nach sich gezogen haben.

I, 18, 61. Unter allen Handlungen der Pflicht erscheint diejenige als die glänzendste, welche mit großem, erhabenem, alles Menschliche gering schätzendem Geiste geübt wird. Daher

ist bei Vorwürfen ganz besonders geläufig, wenn man so etwas sagen kann wie

Salmacida spolia sine sudore et sanguine.

Dieser Vers macht der Kritik und der Erklärung viele Schwierigkeit. Die Überlieferung ist ohne Schwanken, doch die Kritiker und Interpreten gehen auseinander, ob

Salmacida spolia (Klotz, Baiter[1]) oder

Salmaci, da spolia (Beier, Orelli, Zumpt, Unger, Baiter[2], Lund, Schiche) oder

Salmacida, spolia (Heine, Müller) zu schreiben sei. Unzweifelhaft hat man an Σαλμακίς, —ίδος zu denken, eine Quelle bei Halikarnas, deren Wasser eine verweichlichende Kraft zugeschrieben wurde; s. Strabo XIV, 2, 16; Ovid Met. IV, 285 ff.; Vitruv II, 8, 12. Besonders wichtig ist eine Stelle im Festus S. 329a (Müller) unter *Salmacis*, weil Festus am Ende seines Artikels denselben Vers citiert wie hier Cicero und ihn als einen Vers des Ennius bezeichnet. In der Handschrift des Festus ist er so überliefert: *Salmacid aspolla sine sanguine et sudore.* Unsere Wortstellung *sudore et sanguine* verlangt das Metrum. Was den Anfang des Verses betrifft, so stimmt die Überlieferung bei Festus und Cicero überein; ob aber *Salmaci da* oder in einem Wort *Salmacida* zu schreiben sei, das läßt sich nicht nach handschriftlicher Autorität entscheiden. Die meisten Ausgaben haben *Salmaci, da spolia* und das wird so erklärt, daß mit *Salmacis*, dem Namen jener berüchtigten Quelle und Quellnymphe, ein Feigling angeredet und aufgefordert wird, seine Waffen gutwillig *(sine sudore et sanguine)* abzugeben. Daß *Salmacis* als Spottname für einen Weichling und üppigen Menschen gebraucht werde, dürfte wohl kaum zu beanständen sein. Jedoch der Ausdruck *da spolia* scheint durchaus nicht so unbedenklich. *Spolia* heißt schon seiner Etymologie nach etwas, was mit Gewalt weggenommen, abgezogen worden ist, daher das abgezogene Fell von Tieren oder die einem Feinde vom Sieger abgenommene Rüstung. Es kommt daher ganz natürlich in Phrasen vor wie *spolia detrahere, rapere; spolia legere, spoliis potiri, spolia referre, praeferre, figere; spoliis indutus, onustus, insignis, ornatus* u. dgl., aber wie man einem Gegner zurufen kann *da spolia,* ist nicht so klar; denn es kann wohl heißen *da tua arma,* aber doch nicht *da spolia,* da *spolia* den

Begriff des gewaltsamen Abnehmens oder Abgenommenseins in sich schließt. Ich wüßte nicht eine Phrase, die mir dies Bedenken zerstreuen könnte. Wir werden also wohl *Salmacida* als ein Wort zusammenzufassen haben. Da fragt es sich nun wieder, ob man *Salmacida spolia* zu verbinden habe oder ob mit Heine und Müller *Salmacida* als Vokativ von *Salmacides* (Schimpfname für einen Weichling wie *Salmacis*) zu nehmen sei und *spolia* als Verbum: ‚Feigling! mach nur Beute ohne Schweiß und Blut', was dem Griechischen ἀναιμωτὶ νικᾶν entsprechen soll. Es wäre also ein beschimpfender Zuruf an einen, der im Kriege auf leichte Weise sich *spolia* erwirbt. Allein die Verbindung, in der Festus diesen Vers bringt, zeigt, daß diese Auffassung nicht das Richtige trifft. Er sagt nämlich: *Salmacis nomine nympha, Caeli et Terrae filia, fertur causa fontis Halicarnasi aquae appellandae fuisse Salmacidis, quam qui bibisset, vitio impudicitiae mollesceret ob eam rem, quod eius aditus angustatus parietibus occasionem largitur iuvenibus petulantibus antecedentium puerorum puellarumque violandarum, quia non patet refugium. Ennius: Salmacida spolia* (Cod. *Salmacid aspolla*) *sine sanguine et sudore.* Nach dieser Verbindung ist es klar, daß Festus bei *spolia* nicht an Kriegsbeute gedacht, sondern unter *Salmacida spolia* in figurlichem Sinne Salmacidische Siegesbeute der Wollust verstanden habe, das heißt Siegesbeute der Wollust, wie sie an der Quelle Salmacis so leicht (*quia non patet refugium .... sine sanguine et sudore* erworben wurde. Da der Vers nicht aus den Annalen des Ennius ist, denn es ist ein jambischer Trimeter, so haben wir auch keine besondere Veranlassung, gerade an Kriegsbeute zu denken. Die Adjektivbildung ist gestützt durch das bei Plinius und Florus vorkommende Adjektiv *salmacidus* ‚salzigsauer', das der Glossator Philoxenus mit ἁλμυρόν interpretiert; der Name der Quelle *Salmacis* gehört derselben Bildung an. Schließlich sei noch bemerkt, daß *Salmacida spolia* schon Ursinus und Scaliger und von den neueren Klotz und Baiter (in der Orellischen Ausgabe; in der Tauchnitzer Ausgabe ist er zu *Salmaci, da spolia* übergegangen) verbunden haben, wie es auch in den Ausgaben der Fragmente des Ennius geschieht.

I, 20, 66. Die *fortitudo* zeigt sich in zweifacher Weise: erstens in der Geringschätzung aller äußeren Dinge und der

einzigen Hochhaltung des *honestum* und zweitens in der Ausführung großer und ganz besonders nützlicher, aber auch außerordentlich schwerer und gefahrvoller Taten. Letzteres ist nun nach der besten Überlieferung so ausgedrückt: *Altera est res, ut, cum ita sis adfectus animo, ut supra dixi, res geras magnas illas quidem et maxime utiles sed ut vehementer arduas plenasque laborum et periculorum.* Alle Handschriften der ersten Klasse haben *sed ut vehementer;* nur Handschriften der zweiten, nämlich der Harleianus, Palatinus und Bern. c haben *sed et vehementer.* Das *ut* wollte man als Wiederholung des vorangehenden *ut* auffassen: *altera est res, ut . . . res geras magnas . . . sed ut vehementer arduas* und führte dafür De orat. II 61, 251 und Brut. 92, 318 an. So erklärten noch Zumpt und Unger; auch Beier, Klotz und Lund behielten *sed ut* bei. Und doch ist dies geradezu unmöglich. Die angeführten Beispiele sind, wie schon Baiter bemerkt, ganz und gar unzutreffend, da dort einem *non ut* ein *sed ut* entgegengesetzt ist, so im Brutus: *omni huic sermoni propositum est, non ut ingenium et eloquentiam meam perspicias, sed ut laborem et industriam.* An unserer Stelle aber werden nur die positiven Adjektive *magnas* und *utiles* dem *arduas plenasque* durch die noch engere Verbindung von *quidem . . . sed* einander gegenübergestellt, welche Verbindung eine Wiederholung des *ut* unbedingt ausschließt. Daher haben Baiter, Heine und Müller *ut* als unechte Zutat in Klammern gesetzt. Dafür mit der schlechteren Handschriftenklasse *sed et* zu schreiben scheute man sich, denn Zumpt bemerkt: *Dudum 'sed et' pro 'sed etiam' in Cicerone suspectum fuit.* Aber etwas weiter unten I, 37, 133 steht in der Ausgabe von Zumpt und in allen anderen unbeanständet *sed et alii,* wie denn überhaupt der Gebrauch von *et* = *etiam* in der Verbindung mit einem Pronomen oder gewissen Partikeln, so namentlich einer Adversativpartikel auch für Cicero nicht in Abrede gestellt werden kann. Wir werden daher um so weniger Bedenken tragen, das *sed et* der schlechteren Handschriftenklasse als richtig anzuerkennen, als es an unserer Stelle sehr passend ist: die *res* müssen nicht bloß *magnae* und *utiles* sein, sondern zugleich auch *(sed et) arduae plenaeque laborum et periculorum.* Diese hier unentbehrliche Wendung ginge durch die einfache Tilgung des *ut*

verloren. Aufnahme aber hat *sed et* erst in jüngster Zeit und nur in der Ausgabe von Schiche (1885) gefunden.

I, 20, 69. *Vacandum autem omni est animi perturbatione cum cupiditate et metu tum etiam aegritudine et voluptate animi et iracundia, ut tranquillitas animi et securitas adsit quae affert cum constantiam tum etiam dignitatem.* Wer diese Stelle liest, dem muß sofort das dreimalige *animi* auffallen. Das erste vor *perturbatione* ist klar und eine gewöhnliche Verbindung; auch *tranquillitas animi* ist durchaus angemessen; aber nach *voluptate* ist *animi* nicht nur überflüssig, sondern auch störend, da es doch schon bei *perturbatione* steht und hier in der sich anschließenden Aufzählung der *perturbationes* eine lästige Wiederholung wäre. Beglaubigt ist es aber von der ganzen Überlieferung, denn wenn von einem Guelpherbytanus berichtet wird, daß er es nicht habe, so ist das wohl nur ein Zufall. In den Ausgaben haben es nur noch Zumpt und Klotz beibehalten; ausgeschieden haben es Beier, Baiter und Heine; den stärksten Anklang aber fand die Konjektur von Orelli *nimia,* denn an sie haben sich angeschlossen Unger, Lund, Müller und Schiche. Verdient hat diese Konjektur den Beifall nicht; denn nicht nur daß dadurch das *vacandum omni est animi perturbatione* in ganz ungehöriger Weise abgeschwächt würde, widerspricht *nimia* auch dem Grundsatze der Stoiker von der absoluten Verwerflichkeit jeder *perturbatio,* wenn dieselbe nur auf das Übermaß *(nimia)* beschränkt sein soll. Wo bliebe da die ἀταραξία der Stoiker, die hier doch gemeint ist und worauf sich die *constantia* und *dignitas* gründet? Die beiden vorangehenden Paragraphen 67 und 68 sprechen laut dagegen und in den Tusc. disp. V. 7, 17 heißt es ausdrücklich: *Superioribus disputationibus effectum est vacare omni animi perturbatione sapientem.* Man beruft sich für *voluptate nimia* auf c. 29, 102 und Tusc. disp. IV. 6, 13; allein während an unserer Stelle von der grundsätzlichen Vermeidung jeder *perturbatio* die Rede ist, handelt es sich dort um verschiedene Grade einer *perturbatio.* Diese Argumentation führt uns nun auf eine andere Vermutung, nämlich daß für *animi* vielmehr *omni* zu schreiben sei, was auch dem Klange nach dem *animi* viel näher steht als *nimia* und daher leichter damit verwechselt werden konnte. Das zweite *omni* würde das erste nach *va-*

candum wiederholen und bestärken, hat aber auch seine besondere Bedeutung. Während nämlich das erste *omni* sagt, daß man von jeder der vier genannten *perturbationes (cupiditas, metus, aegritudo, voluptas)* frei sein müsse, nimmt das zweite *omni* dies wieder auf und dehnt es zugleich noch auf jede Art und jeden Grad jeder einzelnen *perturbatio* aus; denn jede *perturbatio* enthält, wie in den Tusc. disp. III 11, 24; IV 7, 16 und 9, 20 gezeigt wird, verschiedene Arten und Grade. Bemerkenswert ist auch die Stellung der beiden *omni*. Die vier in zwei Paaren hier und in den Tusc. disp. III 11, 24—25 zusammengestellten *perturbationes* sind die vier Teile, in welche die Stoiker die ganze *animi perturbatio* zu zerlegen pflegten, nämlich die *voluptas* mit der *cupiditas (libido)* und der *metus* mit der *aegritudo*. Die beiden *omni* umschließen also das ganze Gebiet der *animi perturbatio* mit allen ihren vier Teilen. Nun folgt aber nach dem zweiten *omni* noch *et iracundia* und das ist sehr bezeichnend. Denn die *iracundia* ist nach der Anschauung der Stoiker (s. Tusc. disp. IV 9, 21) keine selbständige *perturbatio*, sondern nur ein Anhängsel, eine Erscheinungsweise der *libido* oder *cupiditas*. Es ist also nicht ohne Grund, wenn sie durch *omni* von dem Doppelpaare der *pertubationes* getrennt ist. Wäre das nicht der Fall, so würde *aegritudine et voluptate et iracundia* zu verbinden sein, das Doppelpaar wäre zerstört, indem an die Stelle des zweiten Paares drei Glieder getreten wären, und damit auch die Anschauung der Stoiker getrübt. Auch *nimia* könnte dies nicht verhindern, weil es nicht dieselbe Wirkung haben könnte wie die beiden das ganze Gebiet der *animi perturbatio* samt ihren Teilen umschließenden *omni*. Doch steht natürlich nichts im Wege, das *omni* so wie auf die vorangehenden Teile der *perturbatio* ebenso auch auf *iracundia* zu beziehen.

I, 22, 75 spricht Cicero über Themistokles und die Schlacht bei Salamis und über den Anteil, den der Areopag an jenem denkwürdigen Siege hatte; *est enim bellum gestum consilio senatus eius, qui a Solone erat constitutus*. Man verweist in dieser Beziehung allgemein auf die Nachricht bei Plutarch im Leben des Themistokles c. 10 Οὐκ ὄντων δὲ δημοσίων χρημάτων τοῖς Ἀθηναίοις Ἀριστοτέλης, μέν φησι τὴν ἐξ Ἀρείου πάγου βουλὴν πορίσασαν ὀκτὼ δραχμὰς ἑκάστῳ τῶν στρατευομένων αἰτιωτάτην

γενέσθαι τοῦ πληρωθῆναι τὰς τριήρεις. Hier soll nun nur noch darauf aufmerksam gemacht werden, daß wir jetzt die Stelle des Aristoteles, auf die sich Plutarch zu beziehen scheint, selbst kennen; sie ist in der neugefundenen Schrift περὶ τῆς τῶν Ἀθηναίων πολιτείας c. 23 und stimmt noch viel mehr mit dem, was Cicero hier in den Offizien sagt, weil darin ausdrücklich erklärt ist, daß der Areopag die Veranlassung der Schlacht bei Salamis war und dadurch so großes Ansehen sich erworben hat, wie er es nach den Perserkriegen hatte: Μετὰ δὲ τὰ Μηδικὰ πάλιν ἴσχυσεν ἡ ἐν Ἀρείῳ πάγῳ βουλὴ καὶ διῴκει τὴν πόλιν οὐδενὶ δόγματι λαβοῦσα τὴν ἡγεμονίαν ἀλλὰ διὰ τὸ γενέσθαι τῆς περὶ Σαλαμῖνα ναυμαχίας αἰτία. τῶν γὰρ στρατηγῶν ἐξαπορησάντων τοῖς πράγμασι καὶ κηρυξάντων σώτειν ἕκαστον ἑαυτὸν πορίσασα δραχμὰς ἑκάστῳ ὀκτὼ διέδωκε καὶ ἐνεβίβασεν εἰς τὰς ναῦς.

I, 25, 89. *Prohibenda autem maxime est ira puniendo.* Das ist die Lesart der besten Handschriften; erst eine zweite Hand hat im B und H dem *puniendo* ein *a* vorgesetzt. *In puniendo* weist der Codex b auf und dasselbe hat auch c, der Hauptvertreter der verderbten Handschriftenklasse. Dem haben sich nun sämtliche Herausgeber angeschlossen bis auf Schiche, der bei *puniendo* geblieben ist und das mit Recht, da alle Wahrscheinlichkeit dafür spricht, daß der Zusatz einer Präposition nur ein Verbesserungsversuch für das nicht verstandene *puniendo* ist. Denn der Ablativ des Gerundiums und Gerundivums wird wenn auch nicht häufig, so doch unzweifelhaft zur Bezeichnung von Umständen und Begleiterscheinungen gebraucht, unter denen etwas geschieht: *prohibenda est ira puniendo* (‚beim Strafen‘); Att. IV 6, 3 *quod me admones, ut scribam illa Hortensiana . . ., mehercule incipiendo refugi* (‚beim Anfangen‘); 1, 6 *cum plausum meo nomine recitando dedissent* (‚bei der Verlesung meines Namens‘); Fam. II 1, 1 *quis est tam scribendo inpiger quam ego?* (‚beim Schreiben‘). Wie verlockend es ist, in solchen Fällen durch ein hinzugesetztes *in* nachhelfen zu wollen, ersieht man daraus, daß an allen diesen drei Stellen gerade neuere Kritiker sich dessen nicht enthalten konnten, da überall die Nähe eines *in* oder *m* diesen Eingriff in die Überlieferung begünstigt. Ferner Fam. I 2, 1 *quod cum dicendo tum singulis appellandis rogandisque perspexeram* (‚bei der Rede und wie ich einzelne anging und

bat'). Hieher gehört auch, was in negativer Fassung De off. I 2, 5 steht: *nullis officii praeceptis tradendis philosophum se dicere* (,bei der Unterlassung Vorschriften über die Pflichten zu geben'). Bei Verg. Aen. II 6 heißt es: *Quis talia fando temperet a lacrimis?* (= *dum talia fatur*). Öfters findet sich dergleichen bei Livius, so XXXIII 3, 6 *exercendo cotidie milite hostem opperiebatur* (,bei, unter täglicher Einübung'); vgl. II 32, 4; VIII 17, 1; XXV 40, 6; XXVIII 13, 4; 14, 11; XXXII 16, 4.

I, 26, 92. *Haec praescripta servantem licet magnifice, graviter animoseque vivere atque etiam simpliciter, fideliter, vere hominum amice.* Mit Ausnahme des einzigen Bern. c, dessen Lesart *vere hominibus amice vivere* ohne Zweifel ein Korrektionsversuch ist, haben alle Handschriften *vere hominum amice*. Die älteren Herausgeber pflegen nach einer Konjektur des Ascensius oder Gryphius *vitae hominum amice* zu schreiben. Heine verwarf *vitae* mit Recht und dachte dafür an *generi*, war aber selbst davon nicht befriedigt. Seitdem verzichtet man gemeiniglich auf die Heilung dieser Worte; nur Lund schreibt *vere generi hominum amice*, was aber schon wegen der Verbindung *vere amice* starkem Bedenken unterliegt. Der Fehler steckt offenbar in *vere*, in dem ein Substantiv verborgen zu sein scheint, wovon *hominum* abhängt. Wahrscheinlich dürfte es *turbae* sein. Dies Wort, das auch paläographisch nicht so weit von *vere* absteht, paßt gut in die hier maßgebende Vorstellung; denn so wie *magnifice* ,glänzend, prächtig' dem *simpliciter* ,einfach' und *graviter* ,würdevoll' dem *fideliter* ,treuherzig' gegenübersteht, so steht dem *animose* ,hochsinnig, stolz' das *turbae hominum amice* ,leutselig' gegenüber. Nicht ohne Grund heißt es *turbae hominum*, nicht einfach *hominibus*, denn während dieses den Menschen mit den Tieren in Vergleich setzen würde, bezeichnet *turbae hominum* den ungeordneten Schwarm gewöhnlicher Menschen, den Volkshaufen, die Volksmenge gegenüber den Hervorragenden, den Vornehmen, den *animose viventes*. Über diese Bedeutung von *turba* vgl. unten I 37, 132 *rhetorum turba referta omnia;* ferner Act. I in Verr. 7, 19 *videt in turba Verrem*; Verr. I 52, 137 *praetoria turba*; Tusc. disp. V 16, 46 *stultorum turba;* Nat. d. I 15, 39 *turba ignotorum deorum;* Rep. I 17, 28; Cato m. 23, 84; De fin. V 1, 1 u. a.

I, 28, 98. An dieser Stelle soll nur die Überlieferung der Worte *in uno quoque genere virtutis* in Schutz genommen werden, da dieselbe in Zweifel gezogen worden ist und zu Änderungsversuchen Anlaß gegeben hat. Unger schlug nämlich im III. Supplementbande des Philologus S. 32 ff. vor, *in uno suoque genere virtutis* zu schreiben, und fand mit diesem Vorschlage, so sonderbar er sich auch ausnehmen mag, an Schiche einen Anhänger und Heine ließ sich durch Ungers Darlegung bewegen, *quoque* in Klammern zu setzen.[1] Ursache für diese Änderungen war die Anschauung, es könne hier nicht von jeder der vier Tugendarten die Rede sein sondern nur von der vierten, der σωφροσύνη, mit der allein das besondere, spezielle *decorum* im Gegensatze zum *generale decorum* sich identifiziere. Denn ‚das allgemeine *decorum*', sagt Unger, ‚fällt praktisch mit dem allgemeinen *honestum* zusammen, das engere mit dem *honestum* der vierten Tugend', und bald darauf: ‚Das spezielle *decorum* geht bloß die vierte Tugend an.' Diese Auffassung ist nun ganz unrichtig. In den Worten *in uno quoque genere virtutis* sind in der Tat und nach der Anschauung Ciceros ganz folgerichtig alle vier Tugendarten gemeint, so daß für eine Änderung nicht der geringste Grund vorhanden ist. Dies nachzuweisen muß der Zusammenhang in diesem Abschnitte über das *decorum* von § 93 an klargestellt werden. Als Grundsatz steht fest, daß das *decorum* mit dem *honestum* untrennbar verbunden ist: *ut ab honesto non queat separari; nam et, quod decet, honestum est et, quod honestum est, decet* (§ 93). Das *honestum* ist die innere Grundlage, die dem *decorum* als der äußeren Erscheinung vorangehe (§ 94 *quicquid est enim, quod deceat, id tum apparet, cum antegressa est honestas*). Daß das Ciceros Anschauung ist, bestätigen die Ausdrücke, die er braucht, wo vom *decorum* die Rede ist, so *apparere* (§ 94 zweimal; 96; 98); ferner § 95 *ut non recondita quadam ratione cernatur, sed sit in promptu;* § 98 *spectatur* und *elucet in vita;* § 99 *vis perspicitur decori.* Darnach umfaßt das *decorum* das

[1] Übrigens hat schon Beier den Vorschlag gemacht, *quoque* in *quodam* oder *aliquo* oder *quoquo* zu ändern, und ihm zustimmend meinte Dietrich in den Jahrbüchern für klassische Philologie 89 (1864), S. 529, daß entweder *in uno* oder *in uno quodam* (oder *aliquo*) *genere virtutis* geschrieben werden müsse.

ganze Gebiet des *honestum* und erstreckt sich wie auf die σωφροσύνη so auch auf die drei anderen Tugenden, die *sapientia, iustitia* und *fortitudo*, da ja alle vier zusammen das *honestum* bilden (§ 94 *non solum in hac parte honestatis, de qua hoc loco disserendum est, sed etiam in tribus superioribus, quid deceat, apparet; nam et ratione* etc.). So erstreckt sich zwar das *decorum* über das ganze *honestum*, doch teilt man es in ein allgemeines, *generale decorum*, insofern es *in omni honestate versatur*, und in ein diesem untergeordnetes, spezielles *decorum, quod pertinet ad singulas partes honestatis* (§ 95—96). Die *singulae partes honestatis* können nun natürlich nichts anderes sein als die vier Tugendarten, aus denen das *honestum* entspringt (c. 5, 14 *omne, quod est honestum, id quattuor partium oritur ex aliqua; aut enim in perspicientia veri sollertiaque versatur* etc.). Damit ist klar erwiesen, daß Ungers Behauptung, das spezielle *decorum* gehe bloß die vierte Tugend an, ein Irrtum sei. Der Zweiteilung des *decorum* entspricht die Definition eines jeden dieser beiden Teile: das *generale decorum* bestehe in einem Vorrange des Menschen gegenüber den übrigen Lebewesen *(quod consentaneum sit hominis excellentiae in eo, in quo natura eius a reliquis animantibus differat)*, das spezielle *decorum* in einer *moderatio et temperantia cum specie quadam liberali* (§ 96), denn das ist eben der Vorzug des Menschen gegenüber den übrigen Lebewesen. In dieser Gestalt, die der vierten Tugend, der σωφροσύνη, entspricht, erscheint das *decorum* auf dem ganzen Gebiete des *honestum* in allen vier Tugenden, in der *sapientia, iustitia* und *fortitudo* nicht minder als in der σωφροσύνη selbst. Cicero unterscheidet also das *decorum* im allgemeinen *(generale decorum)* mit Abstreifung alles Individuellen und das *decorum* im besonderen, wie es sich in einzelnen Fällen zeigt, sei es in der Tugend der *sapientia* oder der *iustitia* oder der *fortitudo* oder der σωφροσύνη, wo es seinen Hauptsitz hat (vgl. § 100) und in deren Gestalt es zu erscheinen pflegt. Zur Verdeutlichung dieser Vorstellung beruft er sich im § 97 auf die Analogie der Vorstellung, wie sie Dichter vom *decorum* haben. Dem Dichter ist *decorum* das Zukommende, Passende, Angemessene, so daß in der Darstellung der Personen auch das Schlechte *decorum* sein kann, wenn es der darzustellenden Person entspricht, denn er beurteilt das

decorum nach Maßgabe der Persönlichkeit *(poetae, quid quemque deceat, ex persona indicabunt).* Anders der Philosoph; er beurteilt das *decorum* eines jeden nicht nach seiner Persönlichkeit, sondern ihm liegt das *decorum* in dem von der Natur dem Menschen gegebenen Vorzuge vor den übrigen Lebewesen. Dieser Vorzug besteht in der *constantia, moderatio, temperantia, verecundia* und darin, daß wir nicht außer acht lassen, *quem ad modum nos adversus homines geramus,* denn das ist die Grundlage, aus der sowohl das *generale decorum* in seiner Ausbreitung über die ganze *honestas* zum Vorschein kommt, als auch das Spezielle, das in einer jeden der vier Tugendarten sich zeigt: *efficitur, ut et illud, quod ad omnem honestatem pertinet, decorum, quam late fusum sit, appareat et hoc, quod spectatur in uno quoque genere virtutis.* Da die Worte, die Cicero hier vom speziellen *decorum* braucht, dem Sinne nach genau mit dem übereinstimmen, was er früher § 96 bei der Zweiteilung des *decorum* darüber gesagt hat *(quod pertinet ad singulas partes honestatis),* und von einer Beschränkung desselben auf die vierte Tugend, die σωφροσύνη, nirgends auch nur eine Spur zu entdecken ist, so kann die Überlieferung an dieser Stelle als unbedingt gerechtfertigt betrachtet werden. Daß die Darstellung in diesem Abschnitte über das *decorum* auf Schwierigkeiten stößt, liegt in der Natur des Gegenstandes. Cicero klagt ja auch, *qualis differentia sit honesti et decori, facilius intellegi quam explanari potest* (§ 94), und das Gleiche gelte von dem Verhältnisse des *decorum* zur *virtus, quod cogitatione magis a virtute potest quam re separari,* denn *totum illud quidem est cum virtute confusum, sed mente et cogitatione distinguitur* (§ 95). Was Wunder, wenn es dem Autor nicht erspart blieb, daß auch seine eigene Darstellung nicht klar genug geriet, um jedem Mißverständnisse vorzubeugen?

I, 29, 104. Cicero kommt auf den moralischen Wert des Scherzes zu sprechen und unterscheidet zwei Arten: *Facilis igitur est distinctio ingenui et inliberalis ioci. alter est, si tempore fit ut si remisso animo homine dignus, alter ne libero quidem, si rerum turpitudini adhibetur verborum obscenitas.* So lautet diese Stelle übereinstimmend in allen guten Handschriften; nur in der schlechteren Klasse, im Harl. und Bern. c

steht *et* für *ut*. Vergeblich bemühte sich Unger im III. Supplementbande des Philologus S. 37—40, die Überlieferung zu rechtfertigen und zu erklären, denn daß hier ein Verderbnis vorliege und ohne Korrektur kein Auskommen zu finden sei, darüber stimmen Herausgeber und Kritiker in ihren Urteilen überein. Was über die zweite Art des Scherzes, den *iocus inliberalis* gesagt ist: *alter ne libero quidem* (erg. *homine dignus), si rerum turpitudini adhibetur verborum obscenitas* läßt an Klarheit nichts zu wünschen übrig und ist noch überdies durch das Zitat bei Nonius p. 356 gesichert. Ein gemeiner Scherz ist nicht einmal für jemand Freigeborenen angemessen, sondern kann höchstens einem Sklaven zugemutet werden. Um so bedenklicher aber ist das, was über den *iocus ingenuus* geschrieben steht: *alter est, si tempore fit ut si remisso animo, homine dignus.* Hierin stecken zwei große Schwierigkeiten, die eine in den Worten *ut si remisso animo,* die andere in *homine dignus.* Was den ersten Punkt betrifft, so nimmt man an, daß bei *ut si remisso animo* aus dem Vorangehenden *fit* hinzuzudenken sei, und erklärt dann: wenn der Scherz zur rechten Zeit geschieht wie z. B. ‚wenn der Geist befreit ist von der Anstrengung der Geschäfte und von ihnen sich erholen will‘ (Unger), ‚zu der Zeit, wo der Geist sich erholt‘ (Heine). Allein eine Ergänzung des Verbums *fit* in den mit *ut* als Beispiel angefügten Bedingungssatz hinein halte ich sprachlich für unmöglich; als Beispiel zu *tempore* könnte es doch nur entweder *ut si remittitur animus* oder *ut remisso animo* (ohne *si*) heißen. Unger will in c. 7, 21 *aut vetere occupatione, ut qui quondam in vacua venerunt, aut victoria, ut qui bello potiti sunt* einen Beleg finden, hat aber daran nicht gut getan, denn dort ist *ut qui* = *ut ei qui* und im Relativsatze ist nichts zu ergänzen. Um die Ergänzung von *fit* festhalten zu können, müßte man unbedingt für *ut* entweder *et* schreiben, wie es der kundige Korrektor in der interpolierten Handschriftenklasse getan hat, oder *aut,* was Madvigs feines Sprachgefühl an die Stelle setzen wollte. Doch genügt auch das nicht für eine befriedigende Lösung der Schwierigkeit, da *remisso animo* auch dem Sinne nach nicht entspricht. Denn in *remisso animo* liegt eine Zeitbestimmung: ‚wenn der Geist sich der Ruhe und Erholung hingegeben hat‘; *tempore* verträgt aber keine solche zweite

Zeitbestimmung mit *et* oder *aut* neben sich, weil ein Scherz *remisso animo* ja eben auch nichts anderes als ein *tempore* gemachter Scherz ist, so wie es auch keiner Erläuterung mit *ut* bedarf, da es allein deutlich genug ist. Überhaupt ist es eine leere, überflüssige Bemerkung, die für den Scherz nichts Charakteristisches enthält, zu sagen, er sei *tempore* gemacht, wenn er *remisso animo* gemacht wird, da sich das doch von selbst versteht, daß man scherzen könne, wenn man sich erholt. Es ist daher nicht abzusehen, warum gerade das hervorgehoben werden soll, und nicht vielmehr, daß ein Scherz zu rechter Zeit der geistigen Erregung und Anstrengung Ruhe und Erholung bringt. Denn gerade im hitzigsten Streite und im entscheidendsten Momente ist oft ein guter Scherz von durchschlagender Wirkung; der Geist erholt sich von der Erregung und schöpft neue Kraft. Ein solcher Scherz ist gewiß *tempore*, aber nicht *remisso animo* gemacht. Kurz, wenn von der Zulässigkeit des Scherzes für jedermann die Rede ist, ist es doch viel passender, auf den Zweck und die Wirkung als Bedingung hinzuweisen, ohne welche derselbe keinen Wert habe, und in *ut* eine Folgepartikel zu suchen, was sehr leicht und mit gutem Erfolge geschehen kann, wenn man *si tempore fit, ut sit remissio animo* schreibt: ‚wenn der Scherz zu rechter Zeit gemacht wird, so daß er eine Erholung für den Geist ist'. So schrieb nämlich nach ein paar unbedeutenden Handschriften Unger in seiner verdienstvollen Ausgabe, aber leider hat er im Philologus über dem fruchtlosen Bestreben, die Überlieferung zu retten, diese ebenso einfache als gelungene Korrektur wieder fallen gelassen und dasselbe tat Heine, der in der ersten Auflage seiner Ausgabe ihm gefolgt ist. Damit kommen wir nun auf die zweite Schwierigkeit dieser Stelle, die in den Worten *homine dignus* liegt. *Alter est . . . homine dignus, alter ne libero quidem* ist kein richtiger Gegensatz, denn *homo* ist ein weiterer Begriff als *liber homo*, so daß letzterer in dem ersteren enthalten ist. Es ist also bei *homo* ein Adjektiv ausgefallen, das einen engeren Begriff bezeichnet als *liber*. Das haben auch alle neueren Kritiker anerkannt und der eine dies der andere jenes vorgeschlagen: Madvig *magno* (so Lund, Baiter, Heine), Seyffert *maximo*, Heine in der Anmerkung seiner Ausgabe *amplo* oder *ingenuo (ingenuo*

Klotz), Scheibe *liberali*, Zingerle *honorato*, Müller *gravissimo*, Schiche *honestissimo*. Am wenigsten dürften *ingenuo* und *liberali* sich eignen, eine etwas geschmacklose Wiederholung der in der vorausgehenden Zeile zu *iocus* gesetzten Adjektive. Übrigens muß bei der Wahl des Adjektivs die Rücksicht auf *liber* maßgebend sein. Der Freigeborene steht dem Sklaven gegenüber, bezeichnet also eine Stufe der gesellschaftlichen Rangordnung, in der der Sklave die unterste Stelle einnimmt. Über ihm steht der Freigeborene und von da aufwärts zuletzt derjenige, der im Staate das höchste Ansehen genießt. Von dieser Anschauung ausgehend scheint mir ein Superlativ, und zwar der Superlativ von *nobilis* oder *amplus* als Adjektiv bei *homo* am entsprechendsten zu sein; jenes paßt gut in die Reihenfolge: *nobilis, liber, servus*, dieses aber bezeichnet so recht die breite Stellung und die Fülle des Ansehens im staatlichen Gefüge. In den Reden des Cicero steht dies Prädikat bei *homo* 15 mal immer im Superlativ, nur ein einziges Mal im Positiv; noch viel öfter ist *nobilis* mit *homo* verbunden. Ein nach Inhalt und Form schmutziger Scherz, meint Cicero, paßt vielleicht für einen Sklaven, für einen Freigeborenen nicht, während ein edler Scherz selbst des angesehensten Mannes würdig ist, wenn er zur rechten Zeit gemacht wird, so daß er für die Anstrengung des Geistes eine Erholung bildet. Man schreibe also: *alter est, si tempore fit, ut sit remissio animo, ⟨amplissimo⟩ homine dignus, alter ne libero quidem, si rerum turpitudini adhibetur verborum obscenitas*. Der Superlativ empfiehlt sich namentlich auch aus paläographischen Rücksichten, weil durch die Leichtigkeit des Abirrens von ... *imo* auf ... *imo* der Ausfall sich am besten erklärt. Bei *amplus* kommt noch die Ähnlichkeit des Anlautes mit *animo* hinzu, und wenn man noch an das bei derlei Superlativen sehr übliche Kompendium *(amplimo)* denkt, so möchte *amplissimo* fast den Vorzug vor *nobilissimo* verdienen.

I, 30, 109. An der Stelle, wo von den individuellen Verschiedenheiten der Menschen die Rede ist und unter anderem von solchen gesprochen wird, *qui quidvis perpetiantur, cuivis deserviant, dum, quod velint, consequantur*, heißt es nach den Handschriften weiter: *Quo in genere versutissimum et patientissimum Lacedaemonium Lysandrum accepimus contraque Callicratidam, qui praefectus classis proximus post Lysandrum fuit.*

itemque in sermonibus alium quemque, quamvis praepotens sit, efficere, ut unus de multis esse videatur. Daß *quemque* fehlerhaft sei, ist eine Ansicht, die seit jeher die Kritik allgemein beherrscht. Gewöhnlich läßt man es einfach weg. *Quem* schrieben dafür Heusinger, Orelli, Zumpt und Schiche. An Pearce, der *alium quemque* durch *aliquem* ersetzte, schlossen sich Beier und Baiter an. Allein keiner von diesen Versuchen bringt eine befriedigende Lösung der Schwierigkeiten und vermittelt eine annehmbare Erklärung so wenig als der kühne Eingriff Ungers im III. Supplementbande des Philologus S. 41, der anstatt *alium quemque* unter Annahme einer Lücke *animum advertimus maximum* (oder *summum, nobilissimum*) *quemque* vorschlug. Der Grund, durch den der Weg zum richtigen Verständnisse der Stelle verrammelt wurde, liegt ausschließlich nur darin, daß man mit einziger Ausnahme der Klotzschen Ausgabe allgemein nach *fuit* stark interpungiert. Dadurch ist *contraque Callicratidam* vom Folgenden abgetrennt und auf die Verbindung mit *versutissimum et patientissimum Lacedaemonium Lysandrum* beschränkt. Hier ist *versutissimum et patientissimum* Prädikat zu *Lysandrum* und ein davon verschiedenes Prädikat verlangt *Callicratidam*, denn *contraque Callicratidam* hängt doch auch von *accepimus* ab. Wo ist nun dies Prädikat? Merkwürdigerweise scheint sich die Kritik diese Frage nie vorgelegt zu haben. In *contra* kann es doch nicht liegen (vgl. unten *contraque* und § 108 *contra*). Wer würde *contraque accepimus Callicratidam* sprachlich rechtfertigen wollen? Da bleibt nun nichts anderes übrig, als die starke Interpunktion nach *fuit* aufzugeben und das Prädikat im Folgenden zu suchen. Hier ist es auch in den Worten *efficere, ut unus de multis esse videatur* zu finden, die in der entsprechenden Form *(effecisse, ut unus de multis esse videretur)* auch zu *contraque Callicratidam* gehören: ‚Als ein sehr verschlagener und zu egoistischen Zwecken gegen das Volk schmiegsamer Mann ist uns Lysander bekannt und daß dagegen Callicratidas es zustande brachte, als einer von den vielen zu gelten.' Das Verständnis dafür liegt in der Geschichte des Callicratidas offen aufgeschlagen. Dem schlauen, selbstsüchtigen Lysander gegenüber war Callicratidas, der ihm von den Spartanern als Nachfolger in der Führung der Flotte geschickt worden war, ein einfacher, offener,

edler Charakter, ohne Falsch, voll Rechtsgefühl; hochsinnig, tapfer und todesmutig, verband er feste Haltung mit strengster Unterordnung unter den Willen seines Volkes, auf dessen Wohl und Würde er wie auf seine eigene bedacht war. Seine Flottenführung hatte ἁπλοῦν τι καὶ Δώριον καὶ ἀληθινόν. Er war der Typus eines echten Lacedämoniers. Als es sich um den Nachfolger für Lysander handelte, stellte er sich in die Reihe seiner Stammesgenossen, bereit zu gehen, wenn man es verlange, oder zu Hause zu bleiben, wenn sich ein Besserer fände (Xen. Hell. I 6, 5. 7. 8. 10. 32; Diod. XIII 76, 2; 97, 5; 98, 1—2; 99, 3. 5; Plut. Lys. 5—7; Pelop. 2). So bewirkte er, daß nicht seine Persönlichkeit in den Vordergrund trat, sondern daß man in ihm vielmehr das Musterbild eines echten Lacedämoniers sah, *ut unus de multis esse videretur*. Wie nun Cicero den Callicratidas erwähnte, kam ihm als Seitenstück eine andere Erscheinung in den Sinn und zwar eine ganze Klasse von Menschen. Was das für eine Klasse sei, bezeichnet er sofort mit dem Worte *in sermonibus* ‚im Verkehre, in den Ansprachen, in den Reden an das Volk‘, es ist der Volksredner, von denen ja auch ein jeder in die Reihen der Volksmenge tritt und sich in freundlicher, leutseliger Weise (vgl. unten *comitatem sermonis*) mit allen auf gleichen Fuß stellt, um als einer ihresgleichen zu erscheinen: *itemque in sermonibus alium quemque* . . . . . . *efficere, ut unus de multis esse videatur* ‚und desgleichen, daß anderseits *(alium)* von den Volksrednern ein jeder . . . . . es zustande bringt, daß er einer von den vielen zu sein scheint‘, *quamvis praepotens sit* ‚wiewohl er an Mitteln, Macht und Einfluß alle überragt‘. Natürlich denkt Cicero an den griechischen Volksredner, da er ihn mit Callicratidas in Verbindung bringt, aber nicht bloß an den der früheren sondern auch seiner Zeit; daher *sit, efficere* . . . . *videatur*, das sich an *alium quemque* anschloß, wie es sich anschließen mußte, während es in der Form der Vergangenheit *(effecisse* . . . . *videretur)* auch zu *Callicratidam* gehört. Die Beispiele aus der Römerwelt folgen erst nach *videatur*. So will der Volksredner in seinem Verkehr mit dem Volke als *unus de multis* erscheinen, wie es Callicratidas in seiner Handlungsweise als Typus lacedämonischer Art war. Unger ist dieser Erklärung nahe gekommen, aber an der allgemeinen Klippe, hinter *fuit* stark zu interpungieren

mußte auch er scheitern und gerieht in den Versuch einer gewaltsamen Änderung, während doch nichts zu ändern ist als einzig und allein die Interpunktion. Aufmerksam machen will ich noch darauf, daß *itemque* so wie hier *alium quemque* an *Callicratidam* ebenso auch vorher (§ 107) *in formis* an *velocitate .... viribus* und nachher *Q. Mucio Mancia*, zu dessen Entzifferung uns der Schlüssel fehlt, wenn nicht vielleicht *idemque* vorzuziehen ist, an *in Catulo et in patre et in filio* eng anschließt und daß ein doppeltes Zeugma vorliegt, indem *accepimus* bei *alium quemque* in erweitertem Sinne als *novimus, scimus, videmus* zu denken ist und *efficere, ut ..... videatur*, wie schon gesagt worden ist, bei *Callicratidam* in der Form der Vergangenheit ergänzt werden muß.

I 31, 111. *Si quicquam est decorum, nihil est profecto magis quam aequabilitas universae vitae tum singularum actionum.* Das ist die Lesart der Handschriften und der älteren Ausgaben. Lambinus nahm an *tum* berechtigten Anstoß und verlangte daneben ein korrelatives *cum*, also *quam aequabilitas cum universae vitae tum singularum actionum*. Baiter hat diese Änderung aufgenommen und seitdem steht sie in allen Ausgaben außer der von Schiche. Doch scheint sich mir eine viel einfachere, wahrscheinlichere und bezeichnendere Korrektur darzubieten. Man schreibe nämlich mit der leichten Änderung eines einzigen Buchstabens *cum* für *tum*, also *quam aequabilitas universae vitae cum singularum actionum* ‚als die Gleichmäßigkeit des Gesamtlebens mit der der einzelnen Handlungen‘. Die Ursache der Entstehung des Fehlers liegt klar zutage; es ist dies das Verkennen der Konstruktion in *cum singularum actionum*, eine Konstruktion, die gar nicht so selten ist und sich durch die Ergänzung eines Substantivs, von dem der Genetiv abhängt, leicht erklärt. Ich begnüge mich damit, ein Beispiel anzuführen, Cic. Verr. IV 20, 45 *ut non conferam vitam neque existimationem tuam cum illius* und verweise im übrigen auf Kühners ausführliche Gram. II S. 306 Anm. 4. Auf diese Weise wächst auch dem Sinne ein nicht unbedeutender Gewinn zu. Mit *cum .... tum* wird nur die *aequabilitas universae vitae* einerseits und anderseits die *aequabilitas singularum actionum* bezeichnet, beide Teile jedoch sind voneinander getrennt. Schreiben wir aber *aequabilitas universae vitae cum singularum*

actionum, so kommt noch ein drittes Moment hinzu, auf welches das Hauptgewicht fällt, das ist die *aequabilitas* zwischen der *universa vita* und den *singulae actiones*, die Übereinstimmung der einzelnen Handlungen mit der allgemeinen Lebensführung.

Im Anschlusse daran lesen wir in den Handschriften weiter: *ut enim sermone eo debemus uti, qui notus est nobis, ne ut quidam Graeca verba inculcantes iure optimo rideamur, sic in actiones omnemque vitam nullam discrepantiam conferre debemus.* Hier verlangen die Worte *qui notus est nobis* eine Richtigstellung. Man dachte an einen entsprechenden Ausdruck für ‚Muttersprache' und verfiel zuerst auf *natus*, was dann Baiter zu *innatus* zu verbessern suchte. Jedoch *sermo innatus* ist der lateinischen Sprache, soweit wir sie kennen, fremd, aber trotzdem steht es seither in allen Ausgaben. Nur Schiche hat, wie mir scheint, einen richtigeren Weg betreten, indem er den Fehler nicht in *notus* sondern in *nobis* vermutete und daher *omnibus* dafür schrieb. Ich möchte dies nur noch dahin verbessern, daß ich *nobis* beibehalte und *qui notus est nobis omnibus* vorschlage, wodurch der Begriff ‚Römische Muttersprache' gegenüber den *Graeca verba* etwas schärfer gekennzeichnet wird. Nach *nobis* konnte *omnibus* sehr leicht ausfallen.

I 33, 119. Es ist von der Berufswahl die Rede. Wie sowohl in allen Dingen, wenn es sich um das Schickliche handelt, darauf zu sehen ist, mit welchen Naturanlagen einer geboren ist, *tum in tota vita constituenda multo est ei rei cura maior adhibenda, ut constare in perpetuitate vitae possimus nobismet ipsis nec in ullo officio claudicare. Ad hanc autem rationem quoniam maximam vim natura habet, fortuna proximam, utriusque omnino habenda ratio est in deligendo genere vitae.* An *rationem* hat bisher noch niemand Anstand genommen. Man erklärt es als ‚Berechnung, Überlegung' und es ist insoferne zwar ein etwas verblaßter und verschwommener aber bei dem großen Bedeutungsumfange dieses Wortes immerhin annehmbarer Ausdruck. Wenn man jedoch *ad hanc autem rationem* mit *utriusque omnino habenda ratio est* zusammenhält, so wird *rationem* neben *ratio* sehr verdächtig und es tritt die Versuchung nahe, sich um eine Abhilfe gegen diese Eintönigkeit umzusehen. Diese ist auch sehr leicht zu haben; man braucht nur *curationem* für *rationem* zu schreiben. *Cura-*

tionem schließt sich gut an das vorangehende *cura maior adhibenda* an, findet sich ja *curatio* selbst in Ciceros philosophischen Schriften sechsmal mit *adhibere* verbunden. Die Bedeutung, die hier verlangt wird, ist ‚Sorge, Fürsorge, Besorgung', in welchem allgemeinen Sinne das Wort *curatio* oft gebraucht wird, so bei Plaut. Cas. 261 *me sinas curare ancillas; quae mea est curatio* (‚das ist meine Sache, Sorge'); Amphtr. 519 und Most. 34 die Phrase *quid tibi curatio est* ‚was hast du dich darum zu kümmern?' Mit *administratio* verbunden Cic. Nat. d. I 1, 2 *omni curatione et administratione rerum vacare*; ferner De off. II, 24, 86 *valetudinis curatio et pecuniae*; Att. XV 11, 1 *Asiatica curatio frumenti*; Nat. d. II 63, 158; De fin. IV 14, 39 u. dgl.

I 33, 120. *Quod si acciderit . . . . . facienda morum institutorumque mutatio est. eam mutationem si tempora adiuvabunt, facilius commodiusque faciemus; sin minus, sensim erit pedetemptimque facienda, ut amicitias, quae minus delectent et minus probentur, magis decere censent sapientes sensim diluere quam repente praecidere.* Da Nonius p. 29 *pedetentimque faciendum* bietet und ein wichtiger Zeuge für die bessere Handschriftenklasse, Hadoardus, mit Nonius übereinstimmend *faciendum* hat, endlich auch aus B[1] und H *faciendam* berichtet wird, so dürfte die von drei so getrennten Seiten unterstützte neutrale Ausdrucksweise *faciendum* ‚es wird zu handeln, vorzugehen sein' den Vorzug verdienen, da sie ja hier ebensogut am Platze ist als die mit *mutatio* verbundene *facienda* und auch als Übergang von *facilius commodiusque faciemus* zum Beispiel *ut amicitias — praecidere* sich sehr empfiehlt. Zudem ist *faciendum* als schwierigere Lesart im Vergleiche zu *facienda* als einem nahe liegenden Korrektionsversuche anzusehen. Vielleicht wählte Cicero *faciendum* gerade zur Abwechslung, da *facienda morum institutorumque mutatio est* unmittelbar vorangeht.

I 33, 121. *Optima autem hereditas a patribus traditur liberis omnique patrimonio praestantior gloria virtutis rerumque gestarum, cui dedecori esse nefas et vitium iudicandum est.* Die Worte *et vitium* sind jedenfalls allein als handschriftliche Überlieferung zu betrachten, denn *et impium*, das dafür in L und p steht, ist offenbar Korrektionsversuch, nicht ursprüng-

liche Lesart. Von den Herausgebern hielten bloß Klotz und Schiche an *et vitium* fest. Baiter in der Tauchnitzer Ausgabe und Müller verwarfen es als Glosse. Und in der Tat ist *vitium* als allgemeinster Ausdruck für jedweden Fehler nach *nefas* unpassend. Doch ist die Entfernung desselben zwar das einfachste aber nicht gerade das sicherste Mittel der Korrektur, da die Annahme einer derartigen Glosse nicht eben wahrscheinlich aussieht. Alle anderen Herausgeber halten sich daher an *et impium*, obwohl dasselbe wie gesagt nur Konjektur zu sein scheint und ebenso für eine Verbindung mit *nefas* an zweiter Stelle wenig taugt. Viel besser eignet sich dazu, da die Konjekturalkritik von *vitium* ausgehen muß, sowohl der Bedeutung nach als auch wegen des Gleichklanges, der zum Verderbnisse den Anlaß geben konnte, das Wort *flagitium*. Denn *flagitium*, sagen die Synonymiker, ist eine Schandtat, ein Vergehen gegen sich selbst, gegen die eigene Ehre, nicht durch aggressives Unrecht, sondern durch eine schimpfliche und schmähliche moralische Schwäche, ein Vergehen, das daher nicht zur Anklage kommt und nicht bestraft wird. Das paßt nun vollends zu unserer Stelle. Für die Verbindung mit *nefas* verweise ich auf Verr. Act. pr. 13, 37 *nefarie flagitioseque*; 5, 14 *in stupris et flagitiis nefarias eius libidines commemorare pudore detereor*; Verr. III 9, 23 *par ad omnium flagitiorum nefarias libidines;* vgl. I 15, 41.

I 34, 122. Die Pflichten sind auch nach dem Lebensalter verschieden. Junge Leute sollen gegen ältere Männer ehrerbietig sein und an die besten und erprobtesten von ihnen sich anschließen, um an ihrem Rate und ihrer Leitung eine Stütze zu haben. Insbesondere aber müssen sie vor Ausschweifungen bewahrt werden und Geist und Körper zur Ertragung von Anstrengungen und zur Ausdauer gewöhnen. *Atque etiam cum relaxare animos et dare se iucunditati volent, caveant intemparantiam, meminerint verecundiae, quod erit facilius, si in eius modi quidem rebus maiores natu nolint interesse.* Das ist die Lesart der maßgebenden Handschriftenklasse. Die interpolierte Klasse hat *volent* anstatt *nolint*, indem der Interpolator von der Anschauung ausging, Cicero verlange, daß ältere Männer den Erholungen und Belustigungen der Jugend beiwohnen, um durch ihr Ansehen Ausschreitungen

hintanzuhalten und für Ordnung und Anstand zu sorgen. Diese Anschauung beherrscht die ganze Kritik und Erklärung ausnahmslos bis auf den heutigen Tag. Da aber in diesem Falle *quidem* Schwierigkeit macht, so suchte es Stürenburg durch *ne* zu stützen und schrieb *si ne in eius modi quidem rebus maiores natu nolent interesse.* So gewaltsam diese Schreibung auch ist, da an zwei Punkten geändert werden muß, und so gezwungen die Ausdrucksweise, hat Stürenburg doch den meisten Anklang gefunden (Baiter, Heine, Lund, Müller); andere setzten sich über *quidem* hinweg und suchten denselben Gedanken durch *velint* (Zumpt, Unger) oder *volent* (Klotz und Heine in seiner ersten Auflage) oder *non nolint* (Lambinus, Schiche) zu erreichen. Dagegen glaube ich nun feststellen zu können, daß die Überlieferung der guten Handschriften vollkommen richtig ist und keiner Änderung sondern nur der entsprechenden Erklärung bedarf. Eine Pflicht ist es für die Jugend, sagt Cicero, auch wenn sie sich der Erholung und Belustigung hingibt, Maßlosigkeit zu verhüten und der Sittsamkeit eingedenk zu sein. Das werde um so leichter gelingen, wenn ältere Männer wenigstens an derlei Unterhaltungen sich nicht beteiligen wollen: *si in eius modi quidem rebus maiores natu nolint interesse*; denn *interesse in eius modi rebus* heißt nicht bloß ‚anwesend sein‘ sondern ‚tätig daran teilnehmen‘. Das wünscht nun Cicero nicht und offenbar deshalb nicht, weil bei der Teilnahme älterer Männer der jugendliche Übermut diesen gegenüber leicht in Maßlosigkeit ausarten und die *verecundia* darunter leiden könnte. So empfehlenswert es daher ist, daß da, wo es sich um die Ausbildung für den Ernst des Lebens handelt, die jungen Leute an alte und erprobte Männer sich anschließen, um von ihnen zu lernen und sich leiten zu lassen, bei den Unterhaltungen und Spielen ist es anders; hier wenigstens — so erklärt sich *quidem* ganz einfach und angezwungen — soll die Jugend unter sich allein bleiben und ältere Männer nicht sich hineinmengen, da sonst beide Teile leicht daraus zu Schaden kommen könnten. Daß damit Ciceros Gedankengang richtig getroffen ist, bestätigt der folgende Paragraph, wo er von den Pflichten der Alten gegen die Jungen spricht und sie namentlich vor der Maßlosigkeit in sinnlichen Genüssen warnt, denn wo diese hinzu-

komme, *duplex malum est, quod et ipsa senectus dedecus concipit et facit adulescentium inpudentiorem intemperantiam.* So findet die Überlieferung der I. Handschriftenklasse ihre angemessene Erklärung, zu der schon das sonst unerklärliche *quidem* unausweichlich führen mußte.

I 35, 126. *Corporis nostri magnam natura ipsa videtur habuisse rationem, quae formam nostram reliquamque figuram, in qua esset species honesta, eam posuit in promptu; quae partes autem corporis ad naturae necessitatem datae aspectum essent deformem habiturae atque formam, eas contexit atque abdidit.* Fehlerhafte Überlieferung ist *atque formam,* offenbar veranlaßt durch das vorangehende *formam* und *deformem.* Für das, was ursprünglich an der Stelle mag gestanden haben, gibt es zwei Vermutungen; die eine ist *turpem,* vertreten in den Handschriften der schlechteren Klasse (L c), die andere *foedum,* was Klotz zu schreiben empfohlen hat. In diese beiden Adjektive teilen sich die Ausgaben. Doch ist das eine so wie das andere neben *deformem* höchst überflüssig. Viel mehr Wahrscheinlichkeit hat es, daß ein zweites Substantiv dem Fehler zugrunde liege und neben dem garstigen Anblicke dieser Teile auch deren übler Geruch nicht vergessen worden sei. Es ist daher kaum zu zweifeln, daß Cicero *atque foetorem* geschrieben habe, das auch paläographisch der Überlieferung näher steht. *Foetor* ist ein sehr seltenes Wort und mag dadurch den Fehler begünstigt haben. Doch braucht es Cicero selbst noch einmal in der Rede gegen Piso c. 10, 22 *iacebat in suorum Graecorum foetore atque vino.*

I 39, 139. *O domus antiqua et quam dispari dominare domino!* In diesem Bruchstücke eines alten Dichters — welchem es angehört, wissen wir nicht — haben insgesamt alle uns bekannten Handschriften *et.* Dagegen steht dafür in allen Ausgaben ohne Ausnahme die Interjektion *heu,* was Schiche nach einer Vermutung von K. Schenkl durch *ei* ersetzt hat, um der handschriftlichen Lesart näher zu kommen. Dieses *heu* geht auf Manutius zurück, der in zwei Handschriften *et heu* gefunden haben soll, weshalb Beier der Form *eheu* den Vorzug gab. Was es mit dieser an und für sich etwas bedenklichen Nachricht für eine Bewandtnis habe, steht außer dem Bereiche unserer Beurteilung. Für uns muß einzig und allein

et als handschriftliche Überlieferung gelten und es ist gar kein triftiger Grund ersichtlich, warum man an demselben nicht festhalten soll, denn *et* wird ja nicht so selten, namentlich in Fragen und Ausrufungen, zur Bezeichnung von Gegensätzen in der Bedeutung ,und dabei, und doch' gebraucht z. B. Tusc. disp. I 3, 6 *fieri potest, ut recte quis sentiat et id, quod sentit, polite eloqui non possit*; 38, 92 *habes somnum imaginem mortis eamque cotidie induis; et dubitas, quin sensus in morte nullus sit?* Näheres darüber ist bei Hand im Turs. II S. 492—497 nachzulesen.

I 41, 146. *Itaque ut in fidibus musicorum aures vel minima sentiunt, sic nos, si acres ac diligentes esse volumus animadversoresque vitiorum, magna saepe intellegemus ex parvis.* Nur Unger hat es im III. Supplementbande des Philologus S. 46 unternommen, diese Überlieferung rechtfertigen zu wollen, indem er erklärt, *animadversoresque vitiorum* sei gewissermaßen als dritte adjektivische Bestimmung an *acres ac diligentes* koordiniert. Da jedoch in diesem Falle *vitiorum* nur mit *animadversores* allein verbunden werden könnte, dasselbe aber unbedingt auch zu *acres ac deligentes* in Beziehung stehen muß, was nur durch ein mit den beiden Adjektiven verbundenes Substantiv geschehen kann, ist diese Erklärung unmöglich. Gewöhnlich läßt man *que* einfach weg, was freilich die bequemste Lösung der Schwierigkeit wäre. Baiter deutet eine Lücke vor *animadversoresque* an, die Klotz im Proömium beispielsweise mit *spectatores* ausfüllt. Viel mehr Wahrscheinlichkeit hat die Vermutung von Schiche, daß die Lücke nach *animadversores* anzunehmen sei, denn das erklärt sich paläographisch sehr leicht und kommt auch in der Tat öfters vor, daß vor dem angehängten *que* ein Wort infolge des gleichen Auslautes mit dem vorangehenden ausgefallen ist. Was aber Schiche geschrieben hat, *animadversores aestimatoresque vitiorum*, ist wegen des Gebrauches und der Bedeutung dieses Wortes bei Cicero unzulässig (s. Krebs Ant. und Madvig zu Cic. De fin. III 2, 6). Auch handelt es sich hier nicht um eine Abschätzung sondern nur um die Bemerkung und Aufspürung der Fehler anderer, um sie selbst zu vermeiden. Passender wäre daher, wie mir scheint, die Ergänzung *animadversores ⟨venatores⟩que vitiorum* insbesondere im Hinblicke auf eine

Stelle in der Schrift De nat. d. I 30, 83, wo der Physiker *speculator venatorque naturae* genannt wird; *speculator* steht dem *animadversor* nahe und so wie *venator* mit *speculator* sich verbunden hat, kann es sich auch leicht an *animadversor* angeschlossen haben. Zudem wird der Ausfall von *venatores* nach . . . *versores* niemanden sonderlich wundernehmen.

I 42, 151. *Omnium autem rerum, ex quibus aliquid adquiritur, nihil est agri cultura melius, nihil uberius, nihil dulcius, nihil homine, nihil libero dignius.* Mit allgemeiner Übereinstimmung bieten die Handschriften beider Klassen, soweit sie uns bekannt sind, *nihil homine nihil libero.* Bei den Herausgebern hat diese Lesart wenig Beifall gefunden; nur Zumpt in der Schulausgabe, Unger und Schiche haben sich ihr angeschlossen. Das Bedenken, das die anderen abgehalten hat, ist aber auch vollkommen gerechtfertigt. *Nihil homine* und *nihil libero* stehen nämlich nebeneinander wie zwei voneinander getrennte und ganz verschiedene Satzglieder, während doch *homo* der übergeordnete Begriff ist, dem *liber homo* als Teil angehört. In der Überlieferung steckt also ein logischer Fehler, über den die Kritik nicht so leicht hinweggehen darf. Man hat deswegen *homine* als erklärende Glosse zu *libero* angesehen und *nihil homine* entfernt, wie es in der Ausgabe von Beier der Fall ist; gewöhnlich aber wird das *nihil* vor *libero* weggelassen und so steht in den übrigen Ausgaben *nihil homine libero dignius.* Was ich nun dazu bemerken möchte, ist folgendes. Nach der Allgemeinheit der ganzen Fassung in diesem Satze, verbunden mit der Sicherheit in der Überlieferung von *nihil homine . . . dignius,* läßt sich erwarten, daß Cicero den allgemeinen Gedanken verfolgt habe, nichts sei des Menschen überhaupt würdiger als der Ackerbau. Daran, scheint mir, sollte man festhalten. Aber auch *nihil libero* darf nicht ganz fallen gelassen werden, da dieser ganze Abschnitt um die Frage sich dreht, welche Betätigung eines Freigeborenen würdig sei und welche nicht. Aufgabe der Kritik ist es somit, *nihil homine* und *nihil libero* in ein logisch richtiges Verhältnis zu bringen, das heißt, den allgemeinen Gedanken *nihil homine dignius* durch Hervorhebung des darin enthaltenen wichtigsten Teiles *nihil libero* zu ergänzen. Es muß also heißen: es gebe nichts, was eines Menschen überhaupt und somit auch eines

freigeborenen Menschen (geschweige denn eines freigeborenen Menschen) würdiger wäre als der Ackerbau. Dieser Zweck wird erreicht, wenn man *ne dicam libero* oder *nedum libero*, auch *ne libero* anstatt *nihil libero* schreibt; denn auch einfaches *ne* ist für *nedum* im Gebrauche. So lesen wir bei Cic. Fam. IX 26, 2 *me vero nihil istorum ne iuvenem quidem movit umquam, ne nunc senem*; vgl. De domo 55, 139. Andere ähnliche Beispiele mit *nedum* sind Fam. VII 28, 1 *erat multo domicilium huius urbis aptius humanitati et suavitati tuae quam tota Peloponnesus, nedum Patrae*; Liv. VI 7, 2 *neque inermem tantam multitudinem, nedum armatam sustineri posse*; IX 18, 4 *adulationes etiam victis Macedonibus graves, nedum victoribus.* Daß *ne dicam* oder *nedum* oder *ne* zu *nihil* verdorben wurde, ist gewiß nicht schwer zu begreifen. Dazu gab es abgesehen von der Seltenheit dieser Ausdrücke Anlaß genug in der Endsilbe von *homine* und dem vorangehenden vierfachen *nihil.*

I 43, 153. *Placet igitur aptiora esse naturae ea officia, quae ex communitate, quam ea, quae ex cognitione ducantur, idque hoc argumento confirmari potest, quod, si contigerit ea vita sapienti, ut omnium rerum affluentibus copiis, quamvis omnia, quae cognitione digna sint, summo otio secum ipse consideret et contempletur, tamen, si solitudo tanta sit, ut hominem videre non possit, excedat e vita.* Das ist die mit Sicherheit festzustellende handschriftliche Lesart, die nur noch dahin ergänzt werden muß, daß in den Handschriften der zweiten Klasse p und c *ut in omnium* überliefert ist. Im Baue dieser Periode liegt nun ein unverkennbarer syntaktischer Fehler; denn da *quamvis omnia — contempletur* zusammengehört und ebenso *si contigerit ea vita sapienti, ut omnium rerum affluentibus copiis . . . tamen . . . excedat e vita,* so steht *quod* allein und entbehrt jedes Anschlusses. Die Sache wird nicht besser, wenn man vor *quod si* stark interpungiert und dieses in der Bedeutung ‚wenn nämlich, wenn demnach‘ nimmt, denn dann fehlt zum Bedingungssatze *quod si contigerit . . . ut . . . tamen . . . excedat e vita* der Hauptsatz. Auch damit ist nicht zu helfen, daß man *quamvis* nicht als Konjunktion sondern als Adverbium auffaßt, wie z. B. in *quamvis multa, quamvis magna* ‚so viel du willst, so groß du willst; beliebig viel, beliebig groß‘; denn dazu ist ein steigerungsfähiges Adjektiv not-

wendig, was bei *omnia* nicht der Fall ist. Daher hat Lambinus *quamvis* getilgt und ihm haben alle Herausgeber beigepflichtet außer Orelli, Zumpt und Klotz. Damit wäre dem sprachlichen Bedürfnisse hinreichend Rechnung getragen; nur ist die Ausmerzung des konstant überlieferten *quamvis* ein etwas gewaltsamer Eingriff. Da bietet sich dafür ein anderes viel einfacheres, leichteres und von paläographischer Seite sehr ansprechendes Mittel dar. Für *ut omnium* steht nämlich in den Handschriften p und c der zweiten Klasse *ut in omnium*. Das führt auf die Vermutung, daß die ursprüngliche Lesart *in omnium* war und erst ein Korrektor, veranlaßt durch das voranstehende *si contigerit ea vita sapienti*, über *in* ein *ut* gesetzt hat. So ist dann *ut* in die erste, *ut in* in die zweite Handschriftenklasse übergegangen. Es wäre somit *quod . . . in omnium rerum affluentibus copiis* zu verbinden. *Si contigerit ea vita sapienti* ist nur die Ankündigung der folgenden Annahme eines von Überfluß umgebenen, nur dem Wissensdrange gewidmeten, ganz vereinsamten Lebens: ‚falls ein solches Leben zuteil wird, ein solches Leben vorausgesetzt', steht aber sonst damit in keiner weiteren Beziehung. Diese Änderung hat auch noch den Vorteil, daß dadurch *in omnium rerum affluentibus copiis* in direkte Verbindung mit *excedat e vita* kommt und so einen schönen Kontrast bildet, während es nach dem Vorschlage des Lambinus in den Satz *ut . . . summo otio secum ipse consideret et contempletur* hineinfällt.

Nach *excedat e vita* ist nicht stark zu interpungieren, denn der Schlußfolgerung *necesse est, quod a communitate ducatur officium, id esse maximum* gehen zwei Prämissen voran, die erste, daß ein Weiser im Überflusse aller Lebensbedürfnisse, wenn er auch alles Wissenswerte in höchster Muße bei sich selbst betrachtet und beschaut, dennoch, wenn er so vereinsamt ist, daß er keinen Menschen sehen kann, also der *communitas* gänzlich entbehrt, aus dem Leben ausscheidet; die zweite Prämisse lautet: und wenn nun diese *sapientia,* die der *communitas* nicht entbehren kann, wenn sie leben will, und in der Tat auch nicht entbehrt, da sie ja *rerum est divinarum et humanarum scientia, in qua continetur deorum et hominum communitas et societas inter ipsos,* die größte aller Tugenden ist, so — und nun kommt die Schluß-

folgerung — so muß notwendigerweise auch das aus der *communitas* sich ergebende *officium* das größte sein. Die *communitas* ist also das Tertium comparationis für die Schlußfolgerung. Die zweite Prämisse, die sich an die erste anschließt und mit den Worten *princepsque omnium virtutum illa sapientia, quam σοφίαν Graeci vocant* beginnt, wird durch eine lange Parenthese unterbrochen *(prudentiam enim — inter ipsos)* und dann mit *ea* wieder aufgenommen. Der Zweck dieser Parenthese ist zu zeigen, daß die *sapientia*, die, wie es in der ersten Prämisse geheißen hat, ohne die *communitas* nicht leben kann, als Wissen um die göttlichen und menschlichen Dinge auch in der Tat die *communitas* zum Gegenstande hat.

Weiter fortfahrend sagt nun Cicero, indem er auf den Hauptpunkt seiner Beweisführung zurückkommt, die Erkenntnis und Betrachtung der Natur möchte gewissermaßen mangelhaft und unvollendet sein, wenn sie von keiner Handlung begleitet würde. Das heißt nun nach der Überlieferung: *etenim cognitio contemplatioque naturae manca quodam modo atque inchoata sit, si nulla actio rerum consequatur.* Gegen *actio rerum* ist von der Kritik Anstand erhoben worden. Scheibe nämlich hat es in den Jahrbüchern für Philologie 81 (1860) S. 374 für sinnlos erklärt und den Vorschlag gemacht *rerum* in die vorangehende Zeile zu *naturae* hinaufzusetzen; Baiter und Heine haben dies befolgt. Daß *actio rerum* keine befriedigende Erklärung zulasse, muß wohl offen eingeräumt werden. Die Umstellung aber taugt wenig; denn abgesehen davon, daß Umstellungen überhaupt ein bedenkliches Mittel zu sein pflegen, wäre *rerum* beim Genetiv *naturae* mehr als überflüssig. Dagegen kann es gar keinem Zweifel unterliegen, daß Cicero *verum*, nicht *rerum* geschrieben habe. Die Erkenntnis der Wahrheit *(verum)* ist das Ziel der *sapientia* (I 5, 15); diese ist aber dem Weisen für das Leben nicht ausreichend, wenn nicht an die Wahrheit auch das Handeln sich anschließt: *si nulla actio verum consequatur.*

I 45, 160. Mit § 159 ist die Darstellung der zwei Arten von Pflichtenkollision, die Cicero allein ins Auge gefaßt hat, nämlich der aus der *cognitio* und *communitas* und der aus der *communitas* und *moderatio* entspringenden Pflichten beendet.

Im § 160 hebt er dann mit einem Blicke auf das Resultat dieses Abschnittes *(hoc quidem effectum sit)* den Vorrang der aus der *communitas* sich ergebenden Pflichten hervor *(in officiis deligendis id genus officiorum excellere, quod teneatur hominum societate)*. Denn der ersten Tugend *(cognitionem prudentiamque)* muß, wie § 153 gezeigt worden ist, wenn sie lebensfähig sein und ihrem Wesen entsprechen soll, und wird auch das ihr entsprechende überlegte Handeln folgen, das in der *communitas* seine Quelle hat *(etenim cognitionem prudentiamque sequetur considerata actio)*. Da mithin das *cogitare prudenter (cognitio prudentiaque)* des *agere considerate (considerata actio)* bedarf, gibt Cicero diesem höheren Wert als jenem *(ita fit, ut agere considerate pluris sit quam cogitare prudenter)*. Nach dieser Darlegung des Zusammenhanges dürfte es nicht mehr notwendig sein, näher auf die Gründe einzugehen, die Unger im Philologus Suppl. III S. 55 und nach ihm Heine gegen die Echtheit der Stelle *etenim cognitionem — prudenter* vorgebracht haben, nachdem Facciolati schon seinen Verdacht darüber geäußert hatte. Hier ist nichts, was nicht der Vorstellung des Cicero in dieser Kollisionsfrage an Inhalt sowie an Form vollkommen entspräche. Nur eine gewisse Überschwänglichkeit kann nicht in Abrede gestellt werden. Was er schon im § 153 auseinandergesetzt hat, auf das kommt er hier wiederum zurück und wiederholt es nur in etwas anderen Wendungen. Er kann sich eben nicht genug tun mit dem Gedanken, daß praktisches Handeln vor dem theoretischen Wissen bei weitem den Vorzug verdiene. Von diesem Gedanken ist er erfüllt und eingenommen, denn es entspricht dies nicht bloß seiner persönlichen Denkungsart sondern auch überhaupt dem Geiste des römischen Volkes, dem Wissenschaft und Kunst als *otium*, als Ruhe und Untätigkeit galt gegenüber dem *negotium*, der Unruhe und Tätigkeit im Staatsleben.

Die Worte *atque haec quidem hactenus* bilden den Abschluß; denn jetzt sei es ein leichtes, bei Kollisionen der den verschiedenen Tugenden entspringenden Pflichten das Richtige herauszufinden *(in exquirendo officio, quid cuique sit praeponendum, videre)*. Nur eines fühlt er sich noch bewogen hinzuzufügen, daß es auch innerhalb der *communitas* selbst Kollisionen und Abstufungen unter den Pflichten gebe; in dieser

Beziehung gelte als Regel, *ut prima dis immortalibus, secunda patriae, tertia parentibus, deinceps gradatim reliquis debeantur.*

II 1, 1. *Quem ad modum officia ducerentur ab honestate, Marce fili, atque ab omni genere virtutis, satis explicatum arbitror libro superiore. sequitur, ut haec officiorum genera persequar, quae pertinent ad vitae cultum et ad earum rerum, quibus utuntur homines, facultatem, ad opes, ad copias. in quo tum quaeri dixi, quid utile, quid inutile, tum ex utilibus quid utilius aut quid maxime utile. de quibus dicere adgrediar, si pauca prius de instituto ac de iudicio meo dixero.* Die Worte *tum ex utilibus quid utilius aut quid maxime utile* finden sich nur in den Handschriften der schlechteren Klasse, in der besseren fehlen sie. Dieser Umstand hat den Verdacht gegen die Echtheit derselben erregt und, da die vorangehenden Worte *in quo tum quaeri dixi quid utile quid inutile* damit eng verbunden sind, wurden auch diese mit in den Verdacht hineingezogen. Heumann und Facciolati haben daher den ganzen Satz *in quo — maxime utile* für eine in den Text eingedrungene Randglosse erklärt und die Mehrzahl der Herausgeber wie Beier, Unger, Baiter, Heine, Müller haben dann denselben durch Einklammerung als unecht bezeichnet. Vor allem muß nun festgestellt werden, daß das Fehlen des zweiten Teiles in den Handschriften der ersten Klasse für die Echtheitsfrage von keinem Belange sein kann, da diese Lücke durch das Abirren des Abschreibers von *inutile* auf *utile* sich leicht erklärt und es ja nicht so selten vorkommt, daß diese Klasse versagt und die Kritik bei der zweiten Klasse Hilfe suchen muß und auch findet. Vor diesem Ausfalle war also der ganze Satz *in quo — maxime utile* Besitzstand der ganzen Überlieferung, von dem bloß ein Teil durch einen offenkundigen Zufall für die eine Handschriftengruppe verloren gegangen ist. Es hängt daher nur von der Beschaffenheit des Satzes selbst ab, ob derselbe als echt anerkannt werden kann oder nicht. Eine genauere Prüfung wird alle Bedenken zu zerstreuen imstande sein. Das zweite Buch beginnt nämlich damit, daß die Aufgabe, die ihm gestellt ist, kurz zusammengefaßt wird; zugleich wird bemerkt, daß dies schon vorher im ersten Buche geschehen sei *(dixi)*. Die Stelle, worauf sich diese Bemerkung bezieht, ist I 3, 9—10; in den Worten *ad earum rerum facul-*

tatem, ad opes, ad copias herrscht selbst im Ausdrucke auffallende Übereinstimmung. Diesen Hinweis dem Cicero abzusprechen müßten besondere Gründe maßgebend sein. Am allermeisten mag die Unklarkeit über das doppelte *tum* die Kritik in ihrem Urteile beeinträchtigt haben. Die Erklärungen wenigstens, die man liest, und die Übersetzungen gehen nicht den richtigen Weg. An eine korrelative Beziehung *tum . . . tum* ist nicht zu denken; beide *tum* stehen zueinander in keinerlei Beziehung, sondern das erste weist auf *libro superiore* zurück und ist mit *dixi* zu verbinden (,damals'), das zweite hingegen gehört zu *quaeri* und reiht an die Frage: *quid utile, quid inutile* die andere an: *ex utilibus quid utilius aut quid maxime utile* (,dann'). Damit ist auch der Inf. Präs. *quaeri* gerechtfertigt (,es fragt sich darum', ,es kommt die Frage in Betracht'), wofür Unger den Inf. fut. verlangt. Ferner erhebt man überflüssigerweise gegen *in quo* und *de quibus* Bedenken. *In quo* bezieht sich auf den unmittelbar vorher bezeichneten Gegenstand der Untersuchung und hat eine Parallele in I 3, 9 *in quo considerando saepe animi in contrarias sententias distrahuntur,* und daß man bei *de quibus* an *officiorum generibus* denke, ist nicht ausgeschlossen; übrigens kann es auch allgemein in Bezug auf die vorangehenden Fragen aufzufassen sein (= *de quibus rebus),* was im Grunde genommen auf dasselbe hinausläuft, da ja alle diese Fragen die *officiorum genera* betreffen. Besonders aufmerksam machen möchte ich aber noch auf die Worte *ex utilibus quid utilius aut quid maxime utile.* In der Stelle I 3, 10 heißt dies *duobus propositis utilibus utrum utilius,* wie es denn auch bezüglich des *honestum* ebenda sowie auch 43, 152 und 45, 161 *duobus propositis honestis utrum honestius* heißt. Die Abweichung erinnert an die Gradatio unter den Pflichten, von der Cicero soeben am Ende des I. Buches gesprochen hat: *sunt gradus officiorum, ex quibus, quid cuique praestet, intellegi possit, ut prima dis inmortalibus, secunda patriae, tertia parentibus, deinceps gradatim reliquis debeantur.* Ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich annehme, daß Cicero unter dem Eindrucke dieser Gradatio hier im Anfange des II. Buches auch noch den dritten Grad *aut quid maxime utile* hinzugefügt habe. Jedenfalls aber scheint mir gerade diese Abweichung kein geringer Beleg für die

Echtheit der in Zweifel gezogenen Stelle zu sein, denn so arbeitet kein Glossator und kein Interpolator.

II 3, 10. In der Bezeichnung *utile* ist der gewöhnliche Gebrauch auf einen Abweg geraten, so daß er das Sittlichgute vom Nützlichen trennte und annahm, es gebe ein Sittlichgutes, das nicht nützlich sei, und ein Nützliches das nicht sittlichgut sei, eine Anschauung, die das größte Unheil im Leben der Menschen hervorbringen mußte. *Summa quidem auctoritate philosophi severe sane atque honeste haec tria genere*[1] *confusa cogitatione distinguunt, quicquid enim iustum sit, id etiam utile esse censent itemque, quod honestum, idem iustum; ex quo efficitur, ut, quicquid honestum sit, idem sit utile. quod qui parum perspiciunt, ii saepe versutos homines et callidos admirantes malitiam sapientiam iudicant.* An dieser Stelle hat Unger im Philologus III. Suppl. S. 59 die Worte *quicquid enim — idem sit utile*, das ist den Syllogismus, der die Identität des *honestum* mit dem *utile* beweisen soll, für eine Interpolation erklärt und bei Heine, Baiter (in der Tauchnitzer Ausgabe) und Müller Beistimmung gefunden, so daß es der Mühe wert sein dürfte, die dafür maßgebenden Gründe in Erwägung zu ziehen. Erstens, heißt es, der Interpolator habe mit dem Syllogismus eine Beziehung für *haec tria* in dem *honestum, iustum* und *utile* herstellen wollen; allein *haec tria* beziehe sich auf das Vorangehende und es sei darunter a) das *honestum* ohne *utilitas*, b) das *utile* ohne *honestas* und somit auch noch ein drittes zu verstehen, was *honestum* und *utile* zugleich ist. 2. Das *iustum* habe noch niemand vom *honestum* getrennt, mit dem es dem *utile* gegenüber in eins zusammenfalle; das *iustum* sei daher als Mittelglied zwischen dem *honestum* und dem *utile* in diesem Syllogismus nicht zu brauchen und auch von Cicero und den Stoikern nie gebraucht worden. 3. *Quod qui parum perspiciunt* könne

[1] *Genere* (‚dem Begriffe, der Art, dem Wesen nach‘) ist Lesart der II. Handschriftenklasse, die I. bietet *genera*. Die Wahl ist schwer. Spricht für letzteres die Güte der Handschriften, so empfiehlt ersteres die Gegenüberstellung von *cogitatione*, wozu noch der Umstand kommt, daß nach *haec tria* viel leichter *genere* zu *genera* verdorben werden konnte als umgekehrt. Warum *genere* mit *cogitatione*, wie Unger behauptet, nicht ebensogut korrespondieren könne wie *re* oder *natura*, ist nicht recht abzusehen.

sich nicht auf den Syllogismus beziehen, schließe sich aber gut an das an, was demselben vorangeht, nämlich an *cogitatione distinguunt*. Dagegen ist nun folgendes zu bemerken: 1. Das, was Unger unter *haec tria* verstanden wissen will, ist willkürliche Annahme, die dort, wo es stehen soll, keine Bestätigung findet. Dort heißt es nur, daß der gewöhnliche Gebrauch das *honestum* und *utile* trenne und etwas *honestum* sein lasse ohne *utile* zu sein oder *utile* ohne *honestum* zu sein. Von einem Dritten ist nicht die geringste Spur vorhanden und es müßte dies doch ausgesprochen sein, wenn darauf Bezug genommen werden sollte. Dagegen wird die Beziehung von *haec tria* auf das Folgende durch die drei in die drei Sätze des Syllogismus eingeschlossenen Begriffe *honestum, iustum* und *utile* förmlich herausgefordert und ist um so notwendiger, als ein Anschluß im Vorangehenden fehlt. 2. Daß das *iustum* vom *honestum* nicht getrennt werden könne, gilt nur von der Wesenheit, theoretisch (*cogitatione*) kann es von demselben ebenso unterschieden und ihm gegenübergestellt werden wie das *utile*. So ist dies der Fall De fin. III 21, 71 *quicquid aequum iustumque esset, id etiam honestum vicissimque, quicquid esset honestum, id iustum etiam atque aequum fore.* Darnach steht dem Gebrauche des *iustum* als Mittelglied im Syllogismus nichts im Wege. 3. *Quod qui parum perspiciunt* bezieht sich allerdings nicht auf den Syllogismus, aber auch nicht auf *cogitatione distinguunt*, d. i. nicht auf die philosophische Methode weder des syllogistischen Schlusses, noch der theoretischen Distinktion, sondern auf das Resultat, daß eine Trennung dieser Begriffe nur formell sein könne und in ihrem Wesen *honestum, iustum* und *utile* zusammenfallen. Ein Nachklang davon liegt in den Worten *ut honestis consiliis iustisque factis non fraude et malitia se intellegant ea, quae velint, consequi posse*, wo *iustisque* neben *honestis* an das im Syllogismus vorangehende *iustum* gut sich anlehnt. Zweck der Einführung des Syllogismus ist zu zeigen, wie die Philosophen die drei Begriffe *honestum, iustum, utile* theoretisch auseinanderhalten und einander gegenüberstellen, dem Wesen nach aber sie für identisch erklären, woraus sich als Schluß ergibt, *ut, quicquid honestum sit, idem sit utile.* Es ist gewiß nicht ohne Bedeutung, daß dieser durch die zwingende Form des Syl-

logismus gewonnene Satz gleich hier im Anfange des II. Buches festgestellt wird.

So erklärt sich also das, was an dieser Stelle überliefert ist, so wie es überliefert ist, sehr einfach und mühelos und es findet sich nichts darin, was irgendwie zu einem begründeten Zweifel an der Echtheit Anlaß geben könnte, während die Schwierigkeiten, die darin vorhanden sein sollen, erst durch eine vorgefaßte Meinung hineingetragen werden und alle Einwände nur das Bedürfnis geschaffen hat, den gegen den Syllogismus erhobenen Verdacht der Unechtheit zu unterstützen. Zudem ist die Grundlage, auf welche die Athetese gestellt ist, nämlich die für *haec tria* angenommene Beziehung auf das Vorangehende vollkommen haltlos. Schließlich sei noch bemerkt, daß schon Ambrosius gute vier Jahrhunderte nach der Abfassung der Offizien des Cicero den Syllogismus in denselben gelesen hat; denn in seiner Schrift De officiis clericorum schreibt er an der entsprechenden Stelle XI 6 *liquet igitur, quod honestum est, utile et iustum esse et, quod iustum, utile et honestum.*

II 4, 13. *Tecta vero, quibus et frigorum vis pelleretur et calorum molestiae sedarentur, unde aut initio generi humano dari potuissent aut postea subvenire, si aut vi tempestatis aut terrae motu aut vetustate cecidissent, nisi communis vita ab hominibus harum rerum auxilia petere didicisset?* Die Lesart der besseren Handschriftengruppe *subvenire* haben nur Baiter und Müller festgehalten und auch Müller dieselbe wieder fallen gelassen. Heine meint, man müßte dabei *homines potuissent* ergänzen, was gewiß sehr schwerfällig und hart, um nicht zu sagen unmöglich ist. Daher sind auch, wenn man von Schiche, der seine eigene Konjektur *sublevari* in den Text gesetzt hat, absieht, die Herausgeber allgemein der in der II. Handschriftenklasse vertretenen Lesart *subveniri* gefolgt. Von sprachlicher Seite ist damit nicht viel gewonnen, denn die Ergänzung von *eis potuisset* ist nicht viel leichter und unterliegt starkem Bedenken. Aber auch in sachlicher Beziehung erhebt sich in beiden Fällen eine nicht unbedeutende Schwierigkeit. *Subvenire* ist nämlich hier in der Bedeutung ‚zu Hilfe kommen' kaum der passende Ausdruck, denn Häusern, die durch Sturm, Erdbeben oder Alter eingestürzt sind (*cecidissent*), kann man nicht mehr zu Hilfe kommen; da bleibt nichts anderes übrig,

als neue aufzubauen und an ihre Stelle zu setzen. Dieser Gedanke wird auch offenbar unterstützt durch die gegenüberstehenden Worte *aut initio generi humano dari,* denn den Häusern, die von allem Anfange an den Menschen gegeben sind, treten naturgemäß andere gegenüber, die nachher *(postea),* wenn jene zerfallen sind, an ihre Stelle kommen. Für das *aut ab initio dari* wäre das *postea eis subveniri (subvenire)* keine richtige Gegenüberstellung. Wenn man das Satzgefüge *tecta . . . unde aut initio generi humano dari potuissent aut postea subvenire* ins Auge faßt, so fühlt man sofort, daß in den beiden mit *aut . . . aut* verbundenen Sätzen ein Wechsel des Subjekts unbedingt ausgeschlossen ist, somit *tecta* wie im ersten Satze so auch im zweiten Subjekt sein muß, denn das verlangt die nach *tecta . . . unde* eingeführte streng disjunktive Verbindung mit *aut . . . aut.* Und das ist bei der Lesart *subvenire* auch möglich, so daß damit zugleich die Autorität der besseren Klasse zur Geltung kommt. Man muß nämlich nur das Wort auch richtig auffassen. *Subvenire* steht hier in der eigentlichen und ursprünglichen Bedeutung ‚nachrücken', ‚an die Stelle treten', ‚als Ersatz eintreten' wie *succedere.* Diese Bedeutung ist nun freilich sehr selten und meines Wissens bei Cicero sonst nicht vertreten, da sie aber eine natürliche Grundlage für *subvenire* ist und in der Literatur auch nachgewiesen werden kann, so steht nichts im Wege, dieselbe auch für Cicero in Anspruch zu nehmen. Die deutlichste Stelle haben wir bei Plinius, wo er von der Gewinnung des Meersalzes spricht, H. N. XXXI, 7, 73 *aliud etiam in eo (lacu) mirabile, quod tantundem noctu subvenit* (als Ersatz nachkommt), *quantum die auferas*; bei Livius lesen wir XXV 31, 15 *frumentum extemplo Syracusas misit, quod ni tam in tempore subvenisset* (zur Hilfe eingetroffen wäre), *victoribus victisque pariter perniciosa fames instabat*; und ganz ähnlich bei Tac. Hist. IV 52 *ut decem haud amplius dierum frumentum in horreis fuerit, cum a Vespasiano commeatus subvenere.* Cicero fragt also an unserer Stelle: ‚Woher hätten Häuser entweder von allem Anfange an den Menschen geboten werden oder, wenn diese durch Sturmes Gewalt, Erdbeben oder Alter eingestürzt wären, an ihre Stelle treten können, wenn nicht die Lebensgemeinschaft Hilfe dagegen bei den Menschen zu suchen gelernt hätte?'

II 10, 37. Einerseits, schreibt hier Cicero, wenden Vergnügungen die Mehrzahl der Menschen vom Wege der Tugend ab und andererseits lassen die meisten im Anblicke brennender Schmerzen sich einschüchtern. Leben und Tod, Reichtum und Armut machen auf alle Menschen den heftigsten Eindruck. *Quae qui in utramque partem excelso animo magnoque despiciunt, cumque aliqua iis ampla et honesta res obiecta est, totos ad se convertit et rapit, tum quis non admiretur splendorem pulchritudinemque virtutis?* So lautet einstimmig die ganze Überlieferung, nur daß das *est* im Bern. c fehlt. Darnach müßte nun konstruiert werden: *quae qui . . . despiciunt [quos]que, cum aliqua iis ampla et honesta res obiecta est, totos ad se convertit et rapit, tum quis non* etc. Wir hätten da zwei koordinierte Relativsätze, in deren zweitem das Relativum unterdrückt ist, obwohl es in einem anderen Kasus als in dem, in welchem das Relativum des ersten steht, ergänzt werden muß, eine Erscheinung, die bei koordinierten Relativsätzen nicht selten ist. Allein dadurch wird die Beziehung, in der offenbar *tum* zu *cum* steht, zerstört und, was noch viel schlimmer ist, der Satz *tum quis non admiretur splendorem pulchritudinemque virtutis,* der doch Hauptsatz zu beiden Relativsätzen sein soll, paßt ganz und gar nicht weder zu dem einen, noch zu dem anderen, da er jeder demonstrativen Anknüpfung an das Relativum entbehrt. Und doch steht dieses sprachwidrige Satzgefüge wohl in Ermangelung eines besseren in den meisten Ausgaben, so in den von Beier, Orelli, Klotz, Müller, Schiche. Eine Abhilfe dagegen versuchten Heine und Baiter durch den Anschluß an die Überlieferung des Bern c, indem sie *est* entfernten. Damit ist nun zwar dem Verhältnisse von *cum . . . tum* Rechnung getragen, aber der Relativsatz *quae qui . . . despiciunt* hängt ganz in der Schwebe, verbindet sich schlecht mit dem Zeitsatze *cumque aliqua iis ampla et honesta res obiecta totos ad se convertit et rapit*[1] und läßt einen Anschluß an einen Hauptsatz gänzlich vermissen. Die Sache bleibt im ganzen dieselbe, wenn Unger und Lund nebst dem *est* auch

[1] Der Verweis auf I 5, 16 *ut quisque maxime perspicit, quid in re quaque verissimum sit, quique acutissime et celerrime potest et videre et explicare rationem, is prudentissimus et sapientissimus rite haberi solet* genügt nicht, weil *ut quisque* = *quicumque* die Geltung eines Relativums hat.

noch das *que* bei *cumque* weglassen, da der Anschluß des Relativsatzes an einen Hauptsatz dadurch keine Besserung erfährt. Von richtigem Gefühle geleitet, suchte Zumpt nach einem Hauptsatze für den Relativsatz und glaubte den in *totos ad se convertit et rapit* gefunden zu haben. Er entfernte daher das *que* von *cum* und setzte nach *rapit* Schlußpunkt: *quae qui . . . despiciunt, cum aliqua his ampla et honesta res obiecta est, totos ad se convertit et rapit. tum quis non* etc. Formell ist damit dem Bedürfnisse Genüge geleistet, die Gedankenfolge im ganzen jedoch auf das empfindlichste gestört. Denn der leitende Gedanke dieses Paragraphen *admiratione adficiuntur*, womit derselbe beginnt und schließt, duldet es nicht, daß *totos ad se convertit et rapit* als Hauptsatz hervortrete und so *tum quis non — virtutis* abgetrennt werde, wodurch auch die natürliche Verbindung *cum . . . tum* durchschnitten würde, sondern verlangt, daß dieses seine Stellung als Hauptsatz zu den vorangehenden Nebensätzen bewahre. Aus alledem ergibt sich erstens, daß die Verbindung *cum . . . tum* jedenfalls festzuhalten sei. Das zu erreichen muß entweder mit dem Bern. c *est* weggelassen werden oder, was mir wahrscheinlicher vorkommt, da *est* gut beglaubigt ist, darnach noch ein *et* hinzukommen. Zweitens ist nach *despiciunt* eine Lücke anzunehmen, durch die der beim Relativsatze unentbehrliche Hauptsatz verloren gegangen ist; denn man mag die Sache drehen und wenden, wie man will, immer fehlt für den Relativsatz der entsprechende Hauptsatz. Eine mutmaßliche Ergänzung von *eos omnes suspiciunt* empfiehlt diese Annahme in hohem Grade. Man schreibe also etwa: *Quae qui in utramque partem excelso animo magnoque despiciunt, ⟨eos omnes suspiciunt⟩, cumque aliqua iis ampla et honesta res obiecta est ⟨et⟩ totos ad se convertit et rapit, tum quis non admiretur splendorem pulchritudinemque virtutis?* Für *suspiciunt* spricht *itaque eos viros suspiciunt* im vorangehenden Paragraphen, wo ihm ebenfalls ein *despiciunt autem* gegenübersteht, und § 21 *si cuius virtutem suspiciunt.* Zudem ist *suspiciunt* neben *despiciunt* ein ganz artiges Wortspiel und erklärt zugleich den Ausfall, wie man es nicht besser wünschen könnte. Für den Gedankengang an dieser Stelle sind mit *admiratione adficiuntur ii* und *eos omnes suspiciunt* und *quis non admiretur* drei Knotenpunkte geschaffen, denen

sich alles andere entsprechend unterordnet. Eine Nebeneinanderstellung von *admirari* und *suspicere* zeigt auch De div. II 72, 148 *esse praestantem aliquam aeternamque naturam et eam suspiciendam admirandamque.*

II 12, 41. *Iustitiae fruendae causa videntur olim bene morati reges constituti. nam cum premeretur inops multitudo ab iis, qui maiores opes habebant, ad unum aliquem confugiebant virtute praestantem, qui cum prohiberet iniuria tenuiores, aequitate constituenda summos cum infimis pari iure retinebat.* Für *inops* haben die maßgebenden Handschriften *in otio,* der Bern. c *inicio.* Jenes suchten Degen-Bonnel zu verteidigen, *initio* steht noch bei Orelli, Unger und in der Zumptschen Schulausgabe. Seitdem hat man beides fallen gelassen und das mit Recht, da neben *maiores opes* weder das eine noch das andere am Platze ist. Dafür ist jetzt überall *inops* aufgenommen. Handschriftliche Gewähr hat dies keine; es soll nur in schlechteren Handschriften gefunden worden sein und in alten Ausgaben stehen, und zwar teils allein, teils mit *(in) initio* verbunden; in dem jetzt von der Kritik herangezogenen Material erscheint es nirgends. Man kann ihm daher nur die Geltung einer alten Konjektur zuerkennen, die aber dem Sinne nach sehr entspricht und dem *maiores opes* gegenüber einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit gewinnt. Doch will mich bedünken, daß *inopia* den Vorzug verdienen dürfte: denn einmal kommt dies der Überlieferung, als welche ohne Zweifel *in otio* anzusehen ist, etwas näher und dann bildet es einen schärferen Gegensatz zu *maiores opes,* indem damit diejenigen, *qui maiores opes habebant,* auch als die Urheber der *inopia* bezeichnet werden. Über den Ausdruck *inopia premi* vgl. Caes. B. G. VII 20, 11; Al. 9, 4; Afr. 24, 3; 67, 1; Colum. V 12, 2.

II 15, 55 steht in den Ausgaben *res est,* so wie es in den Handschriften der ersten Klasse überliefert ist. Doch dürfte kaum zu bezweifeln sein, daß die umgekehrte Wortfolge *est res* die richtige sei, weil diese auf drei voneinander weit getrennte Zeugnisse sich stützt. *Est res* hat nämlich die zweite Handschriftenklasse L c, dann Hadoardus in seinen Exzerpten, ein beachtenswerter Vertreter der ersten Handschriftenklasse, so daß also auch hier diese Wortfolge nicht ganz vermißt

wird, und endlich Nonius p. 41. Gegenüber der Übereinstimmung dieser drei so verschiedenen Zeugnisse werden wohl die untereinander eng verwandten Handschriften der I. Klasse zurückstehen müssen, wenn auch die Änderung von *claudenda res est familiaris* zu *claudenda est res familiaris* vielleicht näher liegen mag als die entgegengesetzte.

II 16, 56. Cicero wendet sich an dieser Stelle gegen die maßlose Verschwendung, welche damit getrieben wurde, daß Männer in ihrem stürmischen Drange nach Einfluß, Macht und Ruhm durch kostspielige Unterhaltungen und Belustigungen und durch allerlei Geschenke um die Gunst des Volkes buhlten und dasselbe in ihr Interesse zu ziehen suchten. Er spricht daher seine Verwunderung über eine Äußerung des Theophrast aus, der dieser Verschwendung Beifall zolle: *Itaque miror, quid in mentem venerit Theophrasto in eo libro, quem de divitiis scripsit, in quo multa praeclare, illud absurde; est enim multus in laudanda magnificentia et apparatione popularium munerum taliumque sumptuum facultatem fructum divitiarum putat . . . quanto Aristoteles gravius et verius nos reprehendit, qui has pecuniarum effusiones non admiremur, quae fiunt ad multitudinem deleniendam. at ii, qui ab hoste obsidentur, si emere aquae sextarium cogantur mina, hoc primo incredibile nobis videri omnesque mirari, sed, cum attenderint, veniam necessitati dare; in his immanibus iacturis infinitisque sumptibus nihil nos magnopere mirari, cum praesertim neque necessitati subveniatur nec dignitas augeatur ipsaque illa delectatio multitudinis ad breve exiguumque tempus eaque a levissimo quoque, in quo tamen ipso una cum satietate memoria quoque moriatur voluptatis.* Die erste Schwierigkeit, welche die Kritik hier erhoben hat, betraf den Namen Aristoteles, da von der angedeuteten Stelle in seinen Schriften nirgends eine Spur zu finden ist. Daher hat Beier den Aristo von der Insel Keos, einen Peripatetiker, an die Stelle gesetzt, von dem wir freilich auch nicht nachweisen können, daß er so etwas geschrieben habe oder auch nur hätte schreiben können. Doch ist diese Vermutung bereits aufgegeben. Nachdem Baiter und Heine sie haben fallen lassen, hielten sich alle folgenden Herausgeber wiederum an die Überlieferung. Und das mit vollem Rechte. Denn da Aristoteles in Verbindung mit Theophrast genannt wird, ist es gefährlich,

ohne zwingenden Grund am Namen zu ändern. Zwingender Grund ist aber keiner vorhanden. Ja, wenn es richtig wäre, was Unger schreibt: ‚Eth. Nic. IV 1, 2 steht mit unserer Stelle in geradem Widerspruch‘, dann wäre die Sache eine andere. Dem ist aber nicht so. Weder an jener Stelle der Nikomachischen Ethik, noch Polit. V 8, worauf ebenfalls hingewiesen wird, äußert sich Aristoteles in entgegengesetzter Weise; vielmehr ersieht man aus diesen beiden Stellen, daß eine Erörterung dieses Gegenstandes seinem Gedankenkreise nicht fremd gewesen wäre und auch die Art der Erörterung der von Cicero vertretenen Anschauung hätte entsprechen können. Die Verantwortung dafür, ob Aristoteles in der Tat so etwas geschrieben habe, müssen wir allerdings dem Cicero überlassen und auch nicht einmal dem Cicero, sondern vielmehr dem Panätius. Denn es ist nicht daran zu denken, daß Cicero die Schriften des Theophrast und Aristoteles selbst eingesehen habe, sondern er ist, wie er es bei der Abfassung seiner philosophischen Werke zu tun pflegte, einfach seiner Vorlage gefolgt. Auf eines aber muß noch besonders hingewiesen werden, daß bei dem Ausdrucke *Aristoteles nos reprehendit* ja nicht eine Rücksichtnahme auf römische Verhältnisse gesucht wird, was bei Aristoteles natürlich ausgeschlossen ist. *Nos* ist allgemein aufzufassen und bedeutet so viel wie *homines* ‚uns gewöhnliche Menschen‘; das Gleiche gilt auch weiterhin von allem dem, was dem Aristoteles hier in den Mund gelegt wird, also von *admiremur, nobis, nos.*

Die Frage bezüglich des Namens Aristoteles scheint mithin endgiltig gelöst zu sein. Anders steht es mit den Worten *at ii,* deren Echtheit gerade in neuerer Zeit stark in Zweifel gezogen worden ist. C. F. W. Müller hat nämlich im Philologus XIX S. 630 das *at* sehr anstößig gefunden und, um zugleich die darauf folgenden Worte des Aristoteles mit der Ankündigung derselben durch *quanto Aristoteles gravius et verius nos reprehendit* in eine Verbindung zu bringen, die ihm zu fehlen scheint, glaubt er, es sei *ait enim* anstatt *at ii* zu schreiben. Diese Vermutung hat allgemeinen Beifall gefunden, denn in allen neueren Ausgaben steht jetzt *ait enim.* Ich muß nun offen gestehen, daß ich mich über das Bedenken, das Müller gegen das *at* ausgesprochen hat, nicht genug wundern kann

und fast noch mehr über den Erfolg seines Vorschlages. Denn gerade weil *at* hier so recht am Platze ist, scheint es mir unantastbar. Bezeichnet es doch wie ganz gewöhnlich so auch hier einen Einwand, einen Einwurf, und zwar einen Einwurf gegen unsere eigentümliche Haltung gegenüber den maßlosen Verschwendungen zur Köderung der Volksmenge, indem wir nichts Besonderes darin finden *(qui has pecuniarum effusiones non admiremur)*, während wir es doch für unglaublich halten und allgemein anstaunen und erst bei näherem Zusehen durch den Druck der Notwendigkeit begreiflich finden, wenn Belagerte für ein Nösel Wasser eine Mine zu zahlen gezwungen sind. Die lebhafte Form des Einwurfes durch *at* ist doch genug Verbindung mit dem Vorangehenden und macht auch ein *ait* vollkommen überflüssig; liegt es doch schon in *reprehendit* und kann bei dem in der Form einer abhängigen Rede darauffolgenden Einwurfe leicht in Gedanken ergänzt werden.

Ob *primo* allein oder *primo auditu*, was in der zweiten Handschriftenklasse überliefert ist, zu schreiben sei, hängt von dem Einflusse ab, den man dieser Klasse bei der Textesgestaltung einräumen will. Daß derselben eine selbständige Überlieferung zugrunde liegt, kann nicht in Abrede gestellt werden, aber ebenso sicher ist auch, daß diese Überlieferung darin durch willkürliche Änderungen, Zusätze und Umstellungen der Worte gründlich verdorben ist. Und das ist um so gefährlicher, je größer die Geschicklichkeit ist, mit der die Überarbeitung stattgefunden hat.

Der Schluß dieses Paragraphen: *ipsaque illa delectatio multitudinis ad breve exiguumque tempus eaque a levissimo quoque, in quo tamen ipso una cum satietate memoria quoque moriatur voluptatis* ist offenbar verstümmelt überliefert; es fehlt ein Verbum. Die älteren Ausgaben haben *sit* nach *multitudinis*. Das paßt aber nicht zu *eaque a levissimo quoque.* Mit viel mehr Wahrscheinlichkeit wurde die Lücke durch *capiatur* ausgefüllt, das bei Heine, Lund, Müller und Schiche hinter *tempus* eingesetzt ist. Ungleich empfehlenswerter aber scheint mir ein anderes Wort, das mindestens nicht weniger passend und, wenn man es nach *exiguumque* einsetzt, vorzüglich geeignet ist, den Ausfall zu erklären, nämlich *quaeratur*; nach dem *que* konnte *quae* ungemein leicht verloren gehen und mit

ihm dann das ganze Wort *quaeratur*. Unter *a levissimo quoque* ist natürlich der leichtsinnige Pöbel zu verstehen, der sich durch ein augenblickliches Vergnügen ködern läßt, in dem jedoch auch das Andenken an das Vergnügen in dem Momente, wo seine Genußsucht (*quaeratur*) gesättigt ist, zugleich erstirbt (*in quo tamen ipso una cum satietate memoria quoque moriatur voluptatis*). Den Ausdruck *delectationem quaerere* braucht auch Varro R. R. I 4, 1 *utilitas quaerit fructum, voluptas delectationem*.

II 17, 60. Cicero spricht von den großen Auslagen, welche ein Ädil, um sich die Volksgunst zu erwerben, durch das Herkommen und das Verlangen der Menge zu machen fast gezwungen sei. Er billige dies nicht; wenigstens soll man sich dabei auf Fälle der Notwendigkeit oder Nützlichkeit beschränken, Maß halten und die Grenzen des Vermögens nicht überschreiten. Er hat zuerst Auslagen für Volksbelustigungen im Auge, wie Schauspiele, Gladiatoren, Tierhetzen oder Geschenke aller Art, z. B. Verteilung von Lebensmitteln, billigen Markt u. dgl. Dann fährt er fort: *Atque etiam illae impensae meliores, muri, navalia, portus, aquarum ductus omniaque, quae ad usum rei publicae pertinent. quamquam, quod praesens tamquam in manum datur, iucundius est, tamen haec in posterum gratiora*. So lautet diese Stelle in den Ausgaben und so ist sie auch in den Handschriften überliefert, nur daß im Bern. a hinter *quamquam* noch *enim* steht, das in die Orellische Ausgabe, auch noch in die von Baiter besorgte übergegangen ist. An den Worten ist daher wohl nichts zu ändern, aber die Auffassung des grammatischen Zusammenhanges ist durchwegs schlecht, insofern als allgemein vor *quamquam* stark interpungiert wird. Man nimmt nämlich *atque etiam illae impensae meliores* als selbständigen Satz, indem *meliores* Prädikat sei, und das ist unrichtig. Davor hätte schon die Stellung von *etiam* warnen sollen. Denn *etiam* kann nur mit *illae* verbunden werden ‚und auch jene Auslagen sind besser'; sollte es als Steigerung des Komparativs mit *meliores* verbunden werden (‚noch'), so müßte es doch auch unbedingt vor *meliores* stehen. Mit *etiam illae impensae* würden also die jetzt genannten Auslagen anderen vorher genannten, die ebenfalls besser seien, gegenübergestellt, was sich als falsch erweist, da vorher von

keinen besseren Auslagen die Rede ist. *Atque etiam illae impensae (sunt) meliores* paßt also nicht zum Vorangehenden; es paßt aber auch nicht zum Folgenden. Denn wie kann *illae impensae (sunt) meliores* und *quamquam . . . iucundius est, tamen haec in posterum gratiora* so unvermittelt ohne Verbindung nebeneinander gestellt werden? Die Beispiele, welche Unger im Philologus Suppl. III. S. 75—76 für diese Erscheinung bei *quamquam* herbeizieht, sind ganz anderer Art und haben mit unserer Stelle hier gar nichts zu tun. Hier könnte *in posterum gratiora* nur als Begründung zu *meliores* hinzutreten und das müßte angedeutet werden. Darum hat der kundige Schreiber des Bern. a, der seine Hand so oft und so kühn im Texte hat spielen lassen, ein *enim* zu *quamquam* hinzugesetzt und später Lambinus *nam quamquam* vorgeschlagen. *Atque etiam illae impensae meliores* stimmt also als selbständiger Satz weder zu dem, was vorangeht, noch zu dem, was nachfolgt. Dagegen wird jedermann, der diese Worte in Verbindung mit dem Vorangehenden aufmerksam liest, das Gefühl haben, daß *meliores* nicht prädikativ, sondern appositiv mit *illae impensae* verbunden sei: ‚Und auch jene besseren Auslagen, Mauern, Schiffswerften' etc. Das hat aber ein Prädikat notwendig und dieses kann nur gefunden werden, wenn die starke Interpunktion vor *quamquam* entfernt wird; es liegt nämlich in den Worten *in posterum gratiora.* Der Autor beginnt mit den Worten *atque etiam illae impensae meliores, muri, navalia, portus, aquarum ductus omniaque, quae ad usum rei publicae pertinent,* schiebt dann den Konzessivsatz *quamquam, quod praesens tamquam in manum datur, iucundius est* ein, nimmt nach dem Zwischensatze das Subjekt mit *haec* wieder auf und läßt als Prädikat *in posterum gratiora* folgen. Das Prädikat entspricht aber nicht genau dem Anfange der Periode, sondern ist zu dem Zwischensatze in Beziehung gebracht und dadurch modifiziert worden. Wir haben also ein schönes Anakoluth, das sich auch in der Übersetzung gut nachbilden läßt: ‚Und auch jene besseren Auslagen, Mauern, Schiffswerften, Häfen, Wasserleitungen und alles, was dem Staate zum Nutzen gereicht, ist, obwohl das, was für den Augenblick gleichsam in die Hand gelegt wird, angenehmer ist, so ist dennoch dieses für die Zukunft willkommener'. Ohne Anakoluth und breiter

ausgeführt würde es lauten: *Atque etiam illae impensae meliores, muri, navalia, portus, aquarum ductus omniaque, quae ad usum rei publicae pertinent, [sunt grata et] quamquam, quod praesens tamquam in manum datur, iucundius est, tamen haec in posterum gratiora.* An die Stelle von *sunt grata* ist gleich der Konzessivsatz eingetreten und dadurch das *sunt grata* zu *in posterum gratiora* geworden.

II 19, 66. Cicero hat von der Rechtswissenschaft gesprochen und fährt nun fort: *Atque huic arti finitima est dicendi gravior facultas et gratior et ornatior. quid enim eloquentia praestabilius vel admiratione audientium vel spe indigentium vel eorum, qui defensi sunt, gratia?* An dieser Stelle möchte ich nur ein paar Worte zur Rechtfertigung von *gravior* mir gestatten, dessen Echtheit von der Kritik fast allgemein stark in Zweifel gezogen wird. Man hat dabei, wie es scheint, die Analogie zwischen den beiden Sätzen, von denen der zweite zum ersten erläuternd hinzutritt, zu wenig in Betracht gezogen. Dem *gravior* nämlich entspricht sichtlich *praestabilius,* so wie dem *et gratior et ornatior* das *vel admiratione audientium vel spe indigentium vel eorum, qui defensi sunt, gratia,* und zwar in chiastischer Stellung; denn dem *gratior* steht offenbar *vel eorum, qui defensi sunt, gratia* gegenüber und *vel admiratione audientium* dem *ornatior;* was dazwischen steht *vel spe indigentium,* hat an beiden teil, denn die Hoffnung der Hilfsbedürftigen ist einerseits eine Zierde der Beredsamkeit und läßt andererseits den schuldigen Dank erwarten. Daraus ergibt sich aber auch zugleich, daß *et gratior et ornatior* zu *gravior* in einem ähnlichen Verhältnisse steht wie *vel admiratione audientium vel spe indigentium vel eorum, qui defensi sunt, gratia* zu *praestabilius.* Diese Analogie muß nun um so mehr ins Gewicht fallen, je weniger ein triftiger Grund gegen die Echtheit von *gravior* vorgebracht werden kann.

II 21, 74. ‚Auch muß man bestrebt sein, sagt Cicero, daß nicht, wie es bei unseren Vorfahren wegen der Beschränktheit des Staatsschatzes und der fortwährenden Kriege oft geschah, eine Steuer eingetrieben werden muß, sondern es müssen, damit das nicht geschieht, lange vorher Maßregeln getroffen werden.‘ *Sin quae necessitas huius muneris alicui rei publicae obvenerit — malo enim quam nostrae ominari; neque*

tamen de nostra sed de omni re publica disputo —, *danda erit opera, ut omnes intellegant, si salvi esse velint, necessitati esse parendum*. Der Schaltsatz enthält zwei große Schwierigkeiten, welche zu überwinden bisher noch nicht gelungen ist. Die Mehrzahl der Herausgeber hält sich an die oben gegebene Überlieferung der besseren Handschriften und die Erklärer mühen sich vergeblich ab, über die mangelhafte Vergleichungsform *malo enim quam nostrae ominari* irgendwie hinwegzukommen. Die Belegstellen, welche Unger im Phil. Suppl. III S. 77 heranzieht, beweisen nichts, da sie ganz anderer Art sind, und seine gewundene Erklärung ist ein offenes Geständnis von der Unhaltbarkeit der Überlieferung. Zu einer Vergleichung sind unbedingt zwei Glieder notwendig, während hier nur eines vorhanden ist. Von Heines *malo enim* ⟨*ita*⟩ *quam nostrae ominari* wird niemand befriedigt sein. Da ließe sich noch eher hören, was schon in Handschriften zu finden ist, nämlich *malo enim alii quam nostrae ominari* in dem stark verderbten Bern. a, dem Klotz und Baiter gefolgt sind, oder *malo enim alienae quam nostrae ominari* im Bern. c. Daß jedoch beides nur Einfälle der Abschreiber sind, liegt zu Tage, denn man kann doch nicht den Cicero sagen lassen, er wolle lieber einem anderen Staate als dem seinen Unheil prophezeihen, da er dazu gar keine Veranlassung hat. Übrigens spukt dieser Gedanke in allen Erklärungsversuchen und stützt sich auf *alicui rei publicae*, dem das *quam nostrae* gegenüberzustehen scheint. Dagegen erhebt sich aber noch eine andere große Schwierigkeit und diese liegt in *neque tamen*. Der Satz *neque tamen de nostra sed de omni re publica disputo* kann sich an das Vorangehende nicht anschließen, wenn dort in ablehnend negativer Weise vom römischen Staate die Rede ist, sondern nur an eine positive Erwähnung kann sich die negative Berichtigung mit *neque tamen* anreihen. In Anbetracht dessen schrieben ältere Herausgeber wie Beier und Orelli nach einigen unbedeutenden Handschriften *tantum* für *tamen* und verbesserten damit zwar den Anschluß, ließen aber die Schwierigkeit bei der Vergleichung unberührt stehen. Unter diesen Verhältnissen ist auch eine Änderung von *tamen* nicht ratsam, denn *tamen* ist ausnahmslos allgemein überliefert; vielmehr wird es gut sein, daran festzuhalten und von da aus im Vorangehenden

Ordnung zu schaffen. Wie schon gesagt wurde, verlangt *neque tamen*, daß vorher vom römischen Staate nur in positiver Weise die Rede sei, daß es also nicht angehe, daß der römische Staat mit irgendeinem anderen verglichen und dabei in negativer Weise abgelehnt werde. Die Vergleichung darf also nicht den römischen Staat gegenüber einem anderen treffen, sondern muß anderswo liegen und das kann nur in *ominari* der Fall sein. Was dem *ominari* gegenübersteht, ist nicht schwer zu finden. Es ist die Warnung, es nicht auf die Notwendigkeit ankommen zu lassen, Steuern einfordern zu müssen. Man schreibe also: *malo enim* ⟨*monere*⟩ *quam nostrae ominari*; *neque tamen de nostra sed de omni re publica disputo* ,denn ich will lieber warnen als unserem Staate Unheil prophezeien; doch spreche ich nicht (*neque tamen*) von unserem Staate, sondern vom Staate im allgemeinen' (*de omni re publica*, womit auf *alicui rei publicae* zurückgewiesen wird). So wären durch die Ausfüllung einer kleinen Lücke auf einen Schlag zwei große Schwierigkeiten beseitigt, eine willkommene Versicherung, daß der eingeschlagene Weg zum richtigen Ziele geführt hat. Nur eines möchte ich noch über die Wortstellung hinzufügen, daß ich es vorzöge, *malo monere enim* zu schreiben, und zwar aus drei Gründen: erstens wegen der engen Verbindung von *malo* mit *monere*, zweitens weil für *monere* wegen der starken Betonung, die es in der Gegenüberstellung mit *ominari* hat, ein auffallender Platz sehr angemessen erscheint; drittens endlich konnte *monere* zwischen *malo* und *enim* am leichtesten übersehen werden. *Enim* kommt an dritter Stelle, abgesehen von den zahllosen Fällen, wo das eine Wort eine Präposition oder eine Form von *esse* ist, gar nicht so selten vor, z. B. nach *non modo* I 19, 62. Quinct. 5, 18. Phil. XII, 10, 26; *hoc ipsum* Tusc. disp. II 12, 28; *ea praedicunt* De div. II 6, 17; *nihil dicam* Flacc. 41, 103; *nihilo minus* Cluent. 37, 103; *quae tanta* Post red. in s. 1, 1; *qui minus* Cael. 27, 64; iam dudum Verr. II 65, 157 u. a. m.

II 23, 81. Sikyon war 50 Jahre hindurch von Tyrannen geknechtet. Da drang Aratus von Argos aus in seine Vaterstadt ein, bemächtigte sich der Regierung und rief 600 Mitbürger aus der Verbannung zurück. *Sed cum magnam animadverteret in bonis et possessionibus difficultatem, quod et eos, quos*

ipse restituerat, quorum bona alii possederant, egere iniquissimum esse arbitrabatur et quinquaginta annorum possessiones movere non nimis aequum putabat, . . . iudicavit neque illis adimi nec iis non satis fieri, quorum illa fuerant, oportere. Anstatt *movere*, das die erste Handschriftenklasse hat und auch in den ältesten Ausgaben steht, bietet die zweite Klasse *moveri* und so wird seit Beier ausnahmslos geschrieben, nicht mit Recht, wie mir scheint und wie auch Zumpt gedacht hat, wenn er in der Anmerkung zur Lesart *movere* sagt: *quod revocandum videtur.* Ohne Zweifel geht die zweite Handschriftenklasse auf eine andere Quelle zurück als die erste und sind daher ihre Lesarten für die Kritik immerhin von Bedeutung; aber diese Klasse ist ebenso unzweifelhaft von geschickter Hand mit großer Freiheit derart überarbeitet und durch zahllose Willkürlichkeiten so entstellt, daß große Vorsicht in der Benützung derselben geboten ist. Ein besonnener Kritiker wird daher im allgemeinen der ersten Klasse zu folgen haben, so lange dieselbe ihn nicht im Stiche läßt. Dies ist aber an unserer Stelle hier nicht der Fall. Sprachlich ist *movere* so gut wie *moveri* und an das, was vorangeht, *eos . . . egere iniquissimum esse arbitrabatur* kann sich *et quinquaginta annorum possessiones movere non nimis aequum putabat* anstandslos anschließen. Ja noch mehr. Das Aktivum *movere* ist für die Situation entschieden entsprechender. Aratus stand vor der Aufgabe, handeln zu müssen, er mußte sich entschließen, was er tue, und war der Meinung, an Besitztümern von 50 Jahren dürfe er nicht rütteln (*movere*). Das Aktivum *movere*, wobei Aratus als Subjekt zu denken ist, kennzeichnet also die Sachlage schärfer als die Lesart *moveri.*

II 24, 84. Es ist von dem Gebaren Cäsars während der Catilinarischen Verschwörung und dann später zur Zeit seiner Diktatur die Rede: *At vero hic nunc victor, tum quidem victus, quae cogitarat, cum ipsius intererat, tum ea perfecit, cum eius iam nihil interesset. tanta in eo peccandi libido fuit, ut hoc ipsum eum delectaret peccare, etiamsi causa non esset.* So dürfte die Stelle wohl ohne Zweifel zu schreiben sein. Die Worte *cum ipsius intererat tum* stehen nur in der zweiten Handschriftenklasse, in der ersten fehlen sie und so fehlen sie auch in der Mehrzahl der Ausgaben; nur Zumpt in der Schul-

ausgabe, Heine (aber ohne *tum*), Baiter in der Zürcher Ausgabe, Lund und Schiche haben sie aufgenommen und das mit vollem Rechte. Denn wenn es überhaupt, was nicht in Abrede gestellt werden kann, Lücken in den Handschriften der ersten Klasse gibt, die durch die zweite Klasse infolge vollständigerer Überlieferung entsprechend ausgefüllt werden, so ist unsere Stelle hier gewiß nicht die letzte davon. Das verbürgt uns die schöne Rhetorik derselben, indem den voranstehenden Subjekten *nunc victor tum quidem victus* die beiden Glieder des Prädikats *ea perfecit* in chiastischer Anordnung entsprechen: *quae cogitarat, cum ipsius intererat* gehört zu *victus*, dagegen *cum eius iam nihil interesset* zu *victor*. Dieser Symmetrie des rhetorischen Rhythmus gegenüber ist alles Gerede, womit Unger im Philologus Suppl. III S. 78 die Überflüssigkeit der fraglichen Worte erweisen will, hinfällig. Dazu kommt noch als äußeres Moment die augenscheinliche Veranlassung der Lücke durch das Abirren von . . . *rat cum* auf . . . *rat tum*: denn wollte man die Worte einem Interpolator zuschreiben, so müßte man darin ein reines Spiel des Zufalls sehen, da doch nicht anzunehmen ist, der Interpolator habe absichtlich seine Interpolation darnach eingerichtet. Ein grammatisches Bedenken hat Unger noch in dem Unterschiede des Modus zwischen *cum . . . intererat* und *cum . . . interesset* gefunden; doch ist dasselbe leicht zu zerstreuen. Im ersten Falle ist *cum* = *quo tempore* und somit der Indikativ gerechtfertigt; im zweiten aber kommt noch eine konzessive Bedeutung hinzu, welche den Konjunktiv verlangt (vgl. unten *etiamsi causa non esset*). Eine Übersetzung wird dies anschaulich machen: ‚Jetzt Sieger, damals Besiegter, hat er, was er zu einer Zeit, wo ihm selbst etwas daran lag, im Schilde geführt hatte, dann das ausgeführt, obschon ihm nichts mehr daran lag.'

Noch eine Kleinigkeit soll hier richtiggestellt werden. Nach dem Vorschlage von Bake in der Mnemos. VIII S. 201 hat Baiter *peccare* als unecht in Klammern gesetzt. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich annehme, daß dies nur infolge einer allgemeinen falschen Auffassung von der grammatischen Stellung dieses Wortes im Satze geschehen ist; denn alle Ausgaben außer der von Lund haben vor *peccare* ein Komma, bezeichnen also *peccare* als Apposition und als solche würde es allerdings

unschön nachhinken. Allein *peccare* ist keine Apposition: es ist vielmehr eng mit *hoc ipsum* verbunden, indem dieses dazu eine attributive Bestimmung bildet: *hoc ipsum peccare* ‚eben dies Unrechttun'. Über diesen Gebrauch beim Infinitiv erinnere ich nur an das bekannte, sehr ähnliche Beispiel: *me, cum huc veni, hoc ipsum nihil agere et plane cessare delectat* (Cic. De or. II 6, 24) und verweise im übrigen auf Kühners ausf. Gramm. II § 122, 3.

III 4, 16: *Nec vero, cum duo Decii aut duo Scipiones fortes viri commemorantur aut cum Fabricius aut Aristides iustus nominatur, aut ab illis fortitudinis aut ab his iustitiae tamquam a sapiente petitur exemplum.* So ist die Stelle in allen maßgebenden Handschriften überliefert; dazu kommt noch als Zeuge Lactantius, der in der Inst. div. VI 6 den Cicero sagen läßt: *aut cum Fabricius aut Aristides iustus nominatur, aut ab illis fortitudinis aut ab hoc iustitiae tamquam a sapiente petitur exemplum,* wo die Abweichung *ab hoc* anstatt *ab his* dem *Fabricius aut Aristides* gegenüber sich offenbar als unrichtig herausstellt. Doch scheint diese Lesart dem Jo. Mich. Heusinger Anlaß gegeben zu haben, *aut Aristides* für unecht zu erklären, und seitdem hat diese Anschauung immer mehr um sich gegriffen, so daß in den Ausgaben von Beier, Unger, Baiter, Heine, Müller und Schiche *aut Aristides* als Glosse entweder in Klammern gesetzt oder entfernt ist und demgemäß das handschriftliche *ab his* dem *ab hoc* des Lactantius hat weichen müssen. Näher darauf einzugehen und die Überlieferung gegen die nichtigen Einwände, die dagegen erhoben worden sind, schützen zu wollen, wäre eine ganz überflüssige Bemühung, da dies Joh. Vahlen im 'Index lectionum' der Berliner Universität für das Wintersemester 1899—1900 in vortrefflicher Weise gründlich besorgt hat. Selbst die kleine und leichte Änderung von Gernhard *ut Aristides* anstatt *aut Aristides*, die Vahlen mit großer Anerkennung aus der Vergessenheit hervorgezogen hat, ohne sich jedoch entschließen zu können, bestimmt dafür einzutreten, selbst diese Änderung muß mit aller Entschiedenheit abgelehnt werden, da sie notwendig die weitere Änderung von *ab his* zu *ab hoc* nach sich zieht. Man kann sich dabei freilich auf Lactantius berufen. Allein gegenüber der Übereinstimmung sämtlicher Cicero-

Handschriften in der Lesart *ab his* muß Lactantius zurücktreten und das um so mehr, als er in seiner Lesart *ab hoc* mit sich selbst im Widerspruch steht, denn da er *Fabricius aut Aristides* schreibt, ist *ab hoc* falsch, und wer ihm darin folgen will, müßte ihn erst korrigieren und bei ihm das *aut Aristides* entweder wegstreichen oder zu *ut Aristides* abändern. Schließlich ist aber auch noch ein anderer Umstand gebührend hervorzuheben, der bisher nirgends die verdiente Beachtung gefunden hat, nämlich das auffallend rhetorische Gepräge unserer Stelle. *Cum Fabricius aut Aristides iustus nominatur* entspricht genau dem *cum duo Decii aut duo Scipiones fortes viri commemorantur* und diese beiden Glieder der Periode finden ihren Nachklang in den Worten des Nachsatzes *aut ab illis fortitudinis aut ab his iustitiae tamquam a sapiente petitur exemplum.* Die starke Wirkung dieser dreifachen Analogie muß Warnung genug sein, daß man sich vor einer Änderung hüte, die geeignet ist, störend in dieselbe einzugreifen.

III 4, 20. Damit wir bei einem scheinbaren Widerstreite zwischen dem *honestum* und dem *utile* uns ohne fehlzugreifen entscheiden können, muß eine Formel aufgestellt werden, nach der wir uns richten können, um in der Erfüllung der Pflicht nicht irrezugehen. *Erit autem haec formula Stoicorum rationi disciplinaeque maxime consentanea, quam quidem his libris propterea sequimur, quod, quamquam et a veteribus Academicis et a Peripateticis vestris, qui quondam idem erant, qui Academici, quae honesta sunt, anteponuntur iis, quae videntur utilia, tamen splendidius haec ab eis disserentur, quibus, quicquid honestum est, idem utile videtur nec utile quicquam, quod non honestum, quam ab eis, quibus et honestum aliquid non utile aut utile non honestum.* Die letzten Worte *quibus et honestum aliquid non utile aut utile non honestum* sind so in der ersten Handschriftenklasse überliefert, während im Bern. c *quibus aut honestum* etc. steht, also *aut . . . aut* anstatt *et . . . aut.* Darnach vermutete Lambin, daß *et . . . et* zu schreiben sei, und dafür trat auch Unger im Philologus Suppl. III S. 80 ein: ‚Vermutlich war also, sagt er, im Original des Archetypus *et* nach *utile* ausgefallen, dann wurde die offenbare Lücke, indem man *et* vor *honestum* für 'auch' nahm, durch *aut* falsch ergänzt‘. Die Herausgeber teilten sich nun in zwei Richtungen,

indem die einen dem Bern. c *(aut . . . aut)* folgten, die andern der Vermutung Lambins *(et . . . et)*. An eine Rechtfertigung dessen, was in den meisten und besten Handschriften überliefert ist *(et . . . aut)* dachte niemand. Und doch liegt dieselbe sehr nahe. In dem Verhältnisse zwischen dem *honestum* und dem *utile* hoben die Stoiker in strenger Konsequenz jeden Unterschied auf und behaupteten vollständige Identität zwischen diesen beiden Begriffen: *quicquid honestum est, idem utile videtur nec utile quicquam, quod non honestum.* Die Altakademiker und Peripatetiker ließen die Möglichkeit einer Vergleichung zwischen dem *honestum* und dem *utile* und somit auch eine Wahl offen, erklärten aber, daß in dem Falle das *utile* nur ein scheinbares sei und das *honestum* den Vorzug habe: *quae honesta sunt, anteponuntur iis, quae videntur utilia.* Von diesen beiden Theorien weit entfernt und namentlich der Stoischen geradezu entgegengesetzt ist eine dritte, die derjenigen, welche erklärten, es gebe sogar *(et)* ein *honestum*, das nicht *utile*, oder umgekehrt ein *utile*, das nicht *honestum* sei: *quibus et honestum aliquid non utile aut utile non honestum.* Das *et* vor dem *honestum* ist also gleich *etiam* und deutet den scharfen Gegensatz an, in dem diese dritte Anschauung zu den beiden anderen, besonders der stoischen steht. Unger hat im Philologus dort, wo er die Entstehung des *et . . . aut* aus einem ursprünglichen *et . . . et* begreiflich zu machen sucht, diese Auffassung des *et* vor *honestum* hart gestreift, aber in der Verfolgung seines Zieles keiner weiteren Beachtung unterzogen.

III 7, 33. *Ad quas ipsas consultationes ex superioribus libris satis multa praecepta sunt, quibus perspici possit, quid sit propter turpitudinem fugiendum* etc. Die Auffassung dieser Stelle scheint vielfach an großer Unklarheit zu leiden, weshalb man nachbessern zu müssen glaubte. So entfernte Pearce das *ex* vor *superioribus* und setzte es hinab vor *quibus;* er nahm *praecepta* als Verbum. Diese Änderung ist aber ganz überflüssig. *Praecepta* ist Substantiv und *sunt* steht in der Bedeutung ‚es gibt, sind vorhanden, liegen vor'; mit *ex* verbunden bezeichnet es den Ursprung, die Herkunft, also: ‚aus den vorangehenden Büchern sind viele Anweisungen vorhanden'. Ganz ähnlich heißt es Rep. II 40, 67 *prudentem fortasse quaeris?*

est tibi ex eis ipsis, qui adsunt, bella copia; ferner Rab. Post. 17, 45 *ecquis est ex tanto populo?* Phil. II 46, 117 *ex plurimis malis . . . hoc tamen boni est.* Überhaupt ist dieser Sprachgebrauch sehr ausgebreitet; man denke nur an die bekannten Ausdrücke *ex hoc numero, ex eo genere esse.* Es ist daher nicht recht begreiflich, wie Unger im Philologus Suppl. III S. 84 sagen kann: ‚Die Verbindung *praecepta sunt ex libris* ist sprachwidrig. Ich habe früher versucht, *sunt* im Sinne von *peti possunt* zu fassen, aber damit wird der einfachen und klaren Bedeutung des Wortes *sunt* Gewalt angetan', und ebenso wenig begreiflich ist, was er damit in grammatischer Beziehung gewinnen will, wenn er vorschlägt, *libris* zu streichen und *ex superioribus* (nämlich *praeceptis*) *satis multa praecepta sunt* zu schreiben; ist es doch für die Bezeichnung der Herkunft ganz einerlei, ob die Bücher genannt werden, in welchen die Vorschriften sind, oder die Vorschriften, welche in den Büchern sind. Ich hätte mir gerne die Mühe erspart, über eine so einfache Sache viele Worte zu machen, zumal da schon Zumpt die entsprechende Erklärung gegeben hat, wenn nicht gerade bei den neuesten Herausgebern, bei Baiter in der Tauchnitzer Ausgabe, bei Müller und Schiche Pearces Korrektionsversuch Eingang gefunden hätte. Auch Heine stellt sich wenigstens in der Anmerkung seiner Ausgabe auf diese Seite, indem er das *ex* als Dittographie der vorangehenden Silbe *es* zu entfernen nicht abgeneigt wäre.

III 9, 39. Cicero hat aus Plato die Fabel vom Ringe des Gyges herangezogen und daran den Satz geknüpft: *Hunc ipsum anulum si habeat sapiens, nihilo plus sibi licere putet peccare, quam si non haberet; honesta enim bonis viris, non occulta quaeruntur.* Freilich, fährt er fort, wenden mir die Epikureer ein, das sei eine Fabel, so etwas komme gar nicht vor, daß man einen Fehltritt begehen könne, so daß derselbe Göttern und Menschen für alle Zeit verborgen bleibe. Allein darum, sagt er, handelt es sich nicht, sondern die Frage dreht sich nur darum, ob du in diesem Falle so etwas tun würdest. *Negant id fieri posse. quamquam potest id quidem; sed quaero, quod negant posse, id si posset, quidnam facerent.* Die Worte *quamquam potest id quidem* haben in der Kritik gerechten Widerspruch erfahren. Denn erstens hat es keinen Zweck,

daß Cicero der Behauptung der Epikureer, so etwas sei unmöglich, die entgegengesetzte Meinung, es sei möglich, gegenüberstelle; das wäre nur eine störende Ablenkung auf eine Frage, die hier nicht in Betracht kommt; ihm ist es nur um die Aufstellung einer Bedingung zu tun, die er für seine Schlußfolgerung braucht. Zweitens verlangt auch die Art der Einführung der Bedingung *sed quaero . . . id si posset*, daß das, was vorangeht, nicht die Erklärung der Möglichkeit enthalte, sondern im Gegenteil die Negation derselben. Schließlich läßt sich auch in den religiösen Anschauungen des Cicero ein solcher Standpunkt nicht annehmen, da er vielmehr wiederholt seinem Glauben an die göttliche Vorsehung, Einsicht und Kenntnis von der ganzen Weltordnung und allen unseren Handlungen Ausdruck verliehen hat (s. Nat. d. I 2, 3; Leg. I 7, 21; De fin. I 16, 51). In Anbetracht dieser Umstände hat Manutius *nequaquam* für *quamquam* in Vorschlag gebracht und damit bei Unger, Heine, Baiter und Müller Beifall gefunden. Allein diese Änderung ist keine glückliche. Denn wie wir eben erklärt haben, es habe keinen Zweck, daß Cicero der Behauptung der Epikureer, so etwas sei unmöglich, die entgegengesetzte Meinung, es sei möglich, gegenüberstelle, ebenso ist es unpassend und zweckwidrig, die Behauptung der Epikureer zu bestätigen und zwar in verstärkter Form zu bestätigen. Cicero hat nur den Syllogismus im Auge; eine Entscheidung der Frage, ob etwas geschehen könne, ohne daß Götter und Menschen davon je etwas erfahren, liegt ihm ferne und würde seinen Gedankengang nur stören. Die Worte *quamquam potest id quidem* könnten ohne Anstand wegbleiben und an *negant id fieri posse* würde sich ganz gut *sed quaero* etc. anschließen. Da nun aber jene Worte einmal in allen Handschriften stehen, so kann ihr Inhalt nur eine Einräumung für die Behauptung der Epikureer sein, die ja auch ihren formellen Ausdruck in *quamquam* findet. An diesem Worte ist daher unbedingt festzuhalten und, da die Behauptung negativ ist, muß auch die Einräumung negativ sein. Daraus ergibt sich, daß nach *quamquam* die Negation *non* ausgefallen ist. Cicero sagt also: Die Epikureer erklären, dies sei unmöglich. Mag sein, daß dies unmöglich ist, aber ich frage nicht darnach, sondern ich frage, was sie tun würden, wenn das, was sie für unmöglich erklären,

möglich wäre: *Negant id fieri posse. quamquam non potest id quidem, sed quaero, quod negant posse, id si posset, quidnam facerent.* In der Verbindung von *quamquam* und *sed* kann immer dazwischen ein negativer Satz mit *tamen* in Gedanken ergänzt werden, also *quamquam non potest id quidem, [tamen non id quaero] sed quaero* etc. So auch I 37, 133; II 9, 31; III 33, 121; De fin. IV 3, 7; Tusc. disp. I 27, 67; 37, 90; Cato m. 7, 24; Fam. XIII 32, 1.

III 10, 45. *Damonem et Phintiam Pythagoreos ferunt hoc animo inter se fuisse, ut, cum eorum alteri Dionysius tyrannus diem necis destinavisset et is, qui morti addictus esset, paucos sibi dies commendandorum suorum causa postulavisset, vas factus est alter eius sistendi, ut, si ille non revertisset, moriendum esset ipsi.* Das *ut* nach *fuisse* und der Indikativ *factus est* können nebeneinander unmöglich bestehen; denn an Erklärungen wie *ut* sei gleich *velut* oder es liege ein Anakoluth vor, ist nicht zu denken. Da fällt nun der Verdacht zunächst auf *est* und so schrieb Manutius dafür *sit,* was alle neueren Herausgeber seit Klotz angenommen haben. Dagegen erhebt sich aber ein starkes Bedenken, indem *est* nicht nur Lesart aller Handschriften ohne Ausnahme ist, sondern auch noch durch ein Zitat bei Nonius p. 484 bestätigt wird. Eine solche Übereinstimmung darf nicht übersehen werden und so ziehe ich es bei weitem vor, nach einer unbeachtet gebliebenen Vermutung Gesners *ut* als Glosse wegzustreichen. Die Worte *hoc animo* lassen naturgemäß einen Folgesatz erwarten und das mag die Einschiebung des *ut* veranlaßt haben. Cicero aber hat anstatt des Folgesatzes in lebhafterer Darstellung die Erzählung selbst folgen lassen. Als Zeichen dafür setze man daher nach *fuisse* einen Doppelpunkt und so heißt es in der Übersetzung: ‚Die Pythagoreer Damon und Phintias sollen zueinander in einer Gesinnung folgender Art gestanden haben: als nämlich dem einen von ihnen‘ usw.

III 15, 61. *Atque iste dolus malus et legibus erat vindicatus, ut tutela duodecim tabulis, circumscriptio adulescentium lege Plaetoria, et sine lege iudiciis.* Diese Überlieferung kann unmöglich richtig sein, da doch die *tutela* an und für sich nicht *dolus malus* genannt werden kann. Daher verlangte Unger im Philologus Suppl. III S. 89 *in tutela* anstatt *ut tutela* und

Heine schrieb *ut in tutela.* Bei diesen beiden Korrekturen fällt die Ungleichheit der beiden Glieder *in (ut in) tutela duodecim tabulis* und *circumscriptio adulescentium lege Plaetoria* sehr unangenehm auf. Die Sache läßt sich auf einem anderen Wege viel einfacher und sicherer in eine gefällige Ordnung bringen. Für *tutela* muß es, wie schon Pearce vermutet, aber nicht richtig erklärt hat, *tutelae* heißen. Denn bei diesem *tutelae* ist nicht, wie er annahm, *dolus malus* zu denken, sondern *tutelae* hängt von *circumscriptio* ab. *Circumscriptio* gehört nämlich zu beiden Gliedern und steht daher in der Mitte derselben; vorangeht der Genetiv *tutelae* mit dem Ablativ *duodecim tabulis,* während der Genetiv *adulescentium* mit dem Ablativ *lege Plaetoria* nachfolgt, also: *ut tutelae duodecim tabulis circumscriptio, adulescentium lege Plaetoria,* eine in rhetorischer Beziehung gewiß sehr ansprechende Wortfolge, zu der auch noch die chiastische Stellung von *duodecim tabulis* und *lege Plaetoria* hinzutritt.

III 18, 74. L. Minutius Basilus, ein reicher Römer, war in Griechenland gestorben und hatte seinen Schwestersohn M. Satrius zum Erben seines Namens und Vermögens bestimmt. Da brachten nun Betrüger ein falsches Testament nach Rom, in das sie, um damit leichter durchzudringen, zugleich mit sich den M. Crassus und Q. Hortensius als Miterben aufgenommen hatten. Diese beiden machten sich kein Gewissen daraus, die Erbschaft anzunehmen: *Cum Basilus M. Satrium, sororis filium, nomen suum ferre voluisset eumque fecisset heredem — hunc dico patronum agri Piceni et Sabini; o turpem notam temporum nomen illorum! — non erat aequum principes civis rem habere, ad Satrium nihil praeter nomen pervenire.* So wird die Stelle allgemein interpungiert. Bei allen Erklärern und Kritikern nämlich hat sich seit jeher eine falsche Auffassung eingewurzelt, so daß sie an nichts anderes dachten, als daß *o turpem notam temporum nomen illorum* sich auf die vorangehenden Worte *hunc dico patronum agri Piceni et Sabini* beziehen müsse, und so mühten sie sich vergeblich ab, einen Zusammenhang herzustellen, wo keiner zu finden ist, oder durch Korrekturen, indem *nomen* oder *nomen illorum* getilgt wird, einen zu erzwingen, was ebenso wenig zu einem befriedigenden Ziele führen kann. Es wäre überflüssig, sich mit

diesen verunglückten Versuchen weiter zu befassen, denn wir brauchen uns nur von dem falschen Standpunkte loszureißen und jede Schwierigkeit und Unklarheit ist verschwunden. Die Worte *hunc dico patronum agri Piceni et Sabini* haben nämlich mit dem darauffolgenden Ausrufe gar nichts zu tun, sondern gehören nur zu *M. Satrium,* indem Cicero denselben damit als einen Mann von hohem Ansehen bezeichnen will; denn das Patronat eines Landes oder Gemeinwesens wurde für eine große Auszeichnung angesehen und die vornehmsten römischen Familien fühlten sich dadurch sehr geehrt. Der Ausruf *o turpem notam temporum nomen illorum* aber gilt dem, was darauf folgt, *non erat aequum principes civis rem habere, ad Satrium nihil praeter nomen pervenire.* ‚O der Schande für dies Zeitalter', sagt Cicero, ‚wenn man die Namen jener Ehrenmänner nennt! nicht recht war es, daß ein M. Crassus und Q. Hortensius, Bürger ersten Ranges (*principes cives*), ihr Vermögen sich aneigneten und auf M. Satrius von der Erbschaft nichts kam als der bloße Name.' Man interpungiere also: *Cum Basilus M. Satrium, sororis filium, nomen suum ferre voluisset eumque fecisset heredem — hunc dico patronum agri Piceni et Sabini —, o turqem notam temporum nomen illorum! non erat aequum principes civis rem habere, ad Satrium nihil praeter nomen pervenire.* Der Name des Basilus und Satrius, meint Cicero, ist eine Schande für das damalige Zeitalter, denn er erinnert an den schmähliehen Betrug der Testamentsfälschung, an dem selbst Männer von hohem Ansehen, Rang und Würden sich zu beteiligen keinen Anstand nahmen. Der Ausbruch des Unwillens darüber ist vor den Nachsatz hingestellt, in dem der Gegenstand des Unwillens enthalten ist, und diese Einschiebung zwischen Vorder- und Nachsatz ist von schöner rhetorischer Wirkung. Da ferner die Erwähnung des Patronats über das Picenische und Sabinische Gebiet in Verbindung mit der Erbschaftsangelegenheit darauf hindeutet, daß das Patronat in der Familie des Basilus war und zugleich mit dem Namen als einziger Rest der Erbschaft auf Satrius übergegangen sei — denn das Patronat war bekanntlich in der Familie erblich —, so gewinnt der Zusatz *hunc dico patronum agri Piceni et Sabini* und damit auch der Ausdruck *nomen illorum* an Sinn und Bedeutung.

III 22, 88. Curio erklärte im Römischen Senate, das Anliegen der Transpadaner sei billig, aber das Staatsinteresse müsse den Vorzug haben: *Curio causam Transpadanorum aequam esse dicebat, semper autem addebat: 'Vincat utilitas'.* Cicero tadelt diese Haltung des Curio und fügt hinzu, wie er sich vielmehr hätte äußern sollen: *potius doceret non esse aequam, quia non esset utilis rei publicae, quam cum utilem esse diceret non esse aequam fateretur.* So sind die letzten Worte in allen Handschriften der ersten Klasse überliefert; aber auch L und p der zweiten Klasse stimmen damit überein; nur der Bern. c hat *quam cum non utilem diceret esse aequam fateretur.* Die erstere Lesart ist in den Worten *quam cum utilem esse diceret* entschieden fehlerhaft. Dies hat der kundige Schreiber des Bern. c bemerkt und zu verbessern gesucht. Daß dem so sei und wir die Lesart der ersten Klasse als die ursprünglichere und die des Bern. c als Korrektur derselben zu betrachten haben, zu dieser Annahme drängt schon das Verhältnis der Handschriften, da beide Klassen übereinstimmend dem einen Bern. c gegenüberstehen. Zudem läßt sich der Fehler in derselben und die Art, wie dieser entstanden ist, leicht herausfinden. Das *esse* vor *diceret* ist nämlich eine Glosse, welche eingesetzt wurde, weil man *non esse* irrtümlicher Weise mit *aequam fateretur* verband. Cicero schrieb also: *quam, cum utilem diceret non esse, aequam fateretur.* Mit großem Nachdrucke ist *non esse* hinter *diceret* gestellt, dem *aequam* knapp gegenüber, bei dem sich *esse* leicht in Gedanken ergänzen läßt; oder, was mir viel wahrscheinlicher vorkommt, Cicero hat *esse* vor *aequam* in der Tat geschrieben, also zweimal hintereinander gesetzt: *quam, cum utilem diceret non esse, ⟨esse⟩ aequam fateretur.* Der Ausfall des einen *esse* ist ja eine ganz gewöhnliche Erscheinung, worauf dann die Stellung von *non esse* vor *aequam* der leicht begreifliche Anlaß zur falschen Verbindung und der daraus sich ergebenden Glosse wurde. Die rhetorische Schärfe in der Fassung dieser Stelle ist zugleich kein geringer Beleg für die Richtigkeit der Herstellung derselben. Doch ist diese nicht ganz auf meine Rechnung zu setzen, sondern zum Teil steht sie schon in der Ausgabe von Beier; nur irrtümlich bemerk Orelli-Baiter, er habe sich an Bern. c angeschlossen, und dieser Irrtum mag dazu beigetragen haben, daß sein Verdienst bei

den Kritikern ganz unbeachtet geblieben ist, in deren Ausgaben seitdem große Zerfahrenheit herrscht.

Der Zufall wollte es, daß ich gleich im folgenden Paragraphen demselben Fehler in den Handschriften auf die Spur gekommen bin.

III 23, 89 ist von Fällen des Widerstreites zwischen dem *honestum* und *utile* die Rede und da wird unter anderem die Frage aufgeworfen, ob denn ein Weiser bei einem Schiffbruche, wenn sich ein Tor eines Brettes bemächtigt hat, ihm dasselbe entreißen werde, wenn er kann. ‚Nein', lautet die Antwort, ‚weil es ein Unrecht wäre.' ‚Aber der Eigentümer des Schiffes, wird denn der nicht sein Eigentum an sich reißen?' *Minime, non plus, quam si navigantem in alto eicere de navi velit, quia sua sit.* Das *si*, das alle Handschriften haben, ist störend. Dies hat schon J. M. Heusinger bemerkt und es entfernt. Seitdem ist es aus allen Ausgaben verschwunden und kein Kritiker hat sich weiterhin mehr darum gekümmert. Und doch kann man nicht umhin anzunehmen, daß für dieses *si* irgendeine Veranlassung gefunden werden müsse. Diese liegt auch gar nicht so ferne. Es steckt wohl ohne Zweifel *quasi* dahinter, dessen erste Silbe *qua* hinter *quam (= quā)* sehr leicht ausfallen konnte: *non plus, quam ⟨qua⟩si navigantem in alto eicere de navi velit, quia sua sit* ‚nicht mehr, als er gleichsam einen Fahrgast auf hoher See aus dem Schiffe hinauswerfen möchte, weil es das seine sei'. *Quasi* steht so oft in der Bedeutung ‚gleichsam, gewissermaßen' vor einem Bilde, um zu bezeichnen, daß dasselbe der Sache, für die es bestimmt ist, in gewissem Maße entspreche (Kühner ausf. Gramm. II § 224 Anm. 4).

III 24, 92. Ein Arzt gibt jemandem ein Mittel gegen die Wassersucht unter der Bedingung, daß er dieses Mittel, wenn es hilft, nachher niemals mehr anwende. Da wird nun die Frage aufgeworfen, was zu tun sei, wenn derselbe wirklich gesund wird, aber nach Jahren wiederum in die nämliche Krankheit verfällt *nec ab eo, quicum pepigerat, impetret, ut item eo liceat uti.* Alle für uns maßgebenden Handschriften beider Klassen haben *item.* Anstatt dessen wird nun aus anderen Handschriften *iterum* angeführt und ist seit Beier, der *item* als verderbt bezeichnet, mit Ausnahme von Zumpt, Unger und

Klotz allgemein angenommen worden. *,Item' ut ne Latinum quidem condemnare licet* erklärt Lund in seinen Observationes criticae S. 42. Das darf nun nicht unwidersprochen bleiben. *Item* bezeichnet hier ganz gut die Identität des Prädikats *eo uti* für beide Fälle der Krankheit und ist so viel als ,desgleichen, gleichfalls', d. h. ob das Medikament diesmal desgleichen angewendet werden könne wie früher, *ut item eo liceat uti ut ante.* So heißt es bei Cic. Verr. IV 59, 132 *ut ante demonstrabant, quid ubique esset, item nunc, quid undique ablatum sit, ostendunt;* Acad. II 13, 42 *ut de sensibus hesterno sermone vidistis, item faciunt de reliquis* u. a. Dieselbe Auffassung hatte offenbar auch der Korrektor, aus dessen Überarbeitung der Bern. c hervorgegangen ist, indem er *tum* anstatt *eo* schrieb. Es ist in der Tat verlockend, *item tum* zu einem *iterum* zu verschmelzen; da aber *item* allgemein, auch durch den Bern. c, beglaubigt ist, darf es einer Kombination von zwei verschiedenen Überlieferungen nicht geopfert werden.

III 32, 113. Nach der Schlacht bei Cannae schickte Hannibal 10 Gefangene nach Rom, nachdem er sie vorher hatte schwören lassen, sie würden wiederum in das Lager zurückkommen, wenn sie die Auslösung der Gefangenen nicht erlangen könnten. Der Senat lehnte diese ab und so kehrten die Abgesandten wieder in das Lager zurück bis auf einen. Dieser war nämlich bald, nachdem er das Lager verlassen hatte, unter dem Scheine, als hätte er etwas vergessen, in das Läger zurückgekehrt und glaubte sich so seines Eides entledigt zu haben: *reditu enim in castra liberatum se esse iure iurando interpretabatur, non recte; fraus enim distringit, non dissolvit periurium.* Die letzten Worte haben den Erklärern viel Mühe gemacht, da sie sich mit dem Ausdrucke *distringit . . . periurium* nicht zurechtfinden konnten. Das zeigt sich schon in den Handschriften, denn die interpolierten haben nicht *distringit,* sondern *astringit.* Von den Herausgebern sind nur Klotz und Baiter bei der Lesart der guten Handschriften geblieben; Unger hält zwar an *distringit* fest, verwirft aber mit Ernesti *periurium* als Glosse, wodurch die Erklärung eher noch erschwert als erleichtert wird. Den größten Anhang gewann die Lesart *astringit,* aber die Erklärung derselben kann nichts weniger als gelungen genannt werden. Ganz un-

möglich ist die von Heine: ‚Der Betrug befleckt uns mit einem Eidbruch, macht uns desselben schuldig, hebt ihn aber nicht auf.‘ Doch auch die andere: ‚Der Trug hebt den Meineid nicht auf, sondern befestigt ihn, d. h. verstärkt ihn noch‘ (Gruber) hält einer genaueren Prüfung nicht stand; denn durch das Bestreben, mit einer Schlauheit dem Eidbruche zu entgehen, kann doch der Eidbruch selbst nicht befestigt oder verstärkt werden. Auch dem Cicero lag eine solche Anschauung nach den Ausdrücken, die er braucht, ganz ferne. Er nennt den, der diese Umgehung des Eidschwurs versucht hat, einen Schlaukopf *(veterator et callidus)*, der in törichter Verschmitztheit den verkehrten Gedanken hatte, den Klugen spielen zu wollen *(stulta calliditas perverse imitata prudentiam)*, und so *liberatum se esse iure iurando interpretabatur*. Seine Handlungsweise bezeichnet er in milder Weise als unrichtig *(non recte)*. Wie sollte denn auch jemand, der durch eine List eines Eidschwurs sich entledigen zu können glaubt, dadurch den Meineid verschärfen? Im Gegenteil trägt sein naiver Glaube eher dazu bei, seine Schuld am Meineid zu verringern. *Astringit* ist mithin unbrauchbar. Dagegen verdient *distringit* neben *dissolvit* schon als Wortspiel alle Beachtung. Es scheint nur bisher an der richtigen Deutung gefehlt zu haben. Ausgehen muß man von *dissolvere periurium*, was ohne Zweifel ‚den Meineid auflösen; ihn zerfallen, verschwinden machen‘ bedeutet. Dem gegenüber steht nun *distringere periurium*, ohne daß es gerade einen Gegensatz zu bilden braucht. Einen Gegensatz bildet *distringere* zu *stringere, astringere, constringere* ‚zusammenschnüren, aneinander drängen, dicht und fest machen‘ und heißt daher ‚auseinanderziehen, lockern‘ und dadurch ‚abschwächen, behindern.‘ Diese Bedeutung veranschaulicht gut *distringere copias regias* bei Liv. XLIV 35, 8 ‚auseinanderziehen und so ihre Stärke und Wucht brechen‘; vgl. XXXV 18, 8 *Hannibalem mittendum in Africam esse ad distringendos Romanos*. Daraus ergibt sich für *distringere periurium* eine angemessene Erklärung, die durch einen Blick auf den juristischen Ausdruck *stricto iure* noch bedeutend mehr Licht gewinnt. *Stricto iure* heißt ‚nach strengem Rechte‘, d. i. nach knapp und fest gefaßtem Rechte. *Distringere periurium* wird daher im Gegenteil ‚einen Meineid lockern, ihm seine Strenge

benehmen' bedeuten. In diesem Sinne stehen dann die beiden Glieder des Satzes *fraus enim distringit, non dissolvit periurium* in einem entsprechenden Verhältnisse zueinander: Betrug lockert den Meineid und mildert seine Strenge für die Verantwortung desjenigen, der sich damit zu sichern glaubt, auflösen aber und hinwegschaffen kann er den Meineid nicht.

23./12. 1921.

Akademie der Wissenschaften in Wien
Philosophisch-historische Klasse
Sitzungsberichte, 196. Band, 5. Abhandlung.

Materialien
zur
Quellenkunde der Kunstgeschichte

X. Heft
Register (zugleich Gesamtbibliographie) und Inhaltsübersicht zu sämtlichen Heften

Von

Julius Schlosser,

wirkl. Mitgliede der Akademie der Wissenschaften in Wien

Vorgelegt in der Sitzung am 21. April 1920

Wien, 1920

In Kommission bei Alfred Hölder
Universitätsbuchhändler
Buchhändler der Akademie der Wissenschaften in Wien

Druck von Adolf Holzhausen in Wien.

Register.

(Zugleich Gesamtbibliographie.)

[Es ist hier mit geringen Ausnahmen nur die **ältere** Literatur — etwa bis in die napoleonische Zeit —, und auch diese nur in den **ersten** Ausgaben aufgenommen.]

A.

Accolti, Lo Inganno degli occhi. Florenz 1625. IX, 22.

Adamnanus, Pilgerfahrt des hlg. Arculf. I, 51.

Adimari, Sito Riminese. Brescia 1616. VIII, 80.

Adriani, G. B., Brief an Vasari über die alten Künstler. (Florenz 1567.) IV, 56.

Affò, Vita del pittore F. Mazzola. Parma 1784. VIII, 68.

— Il Parmigiano servitor di piazza. Parma 1799. VIII, 29, 68.

Agincourt-D', Histoire de l'art par les monuments. Paris 1811. VII, 38, 60.

Aglio, Le pitture e le sculture di Cremona. Cremona 1794. VIII, 36, 59.

Aglionby, Painting illustrated. London 1685. IX, 43.

Agnelli, Gallerie di pittura del Cav. Ruffo. Ferrara 1734. VIII, 79.

Agnellus, Pontifikalbuch von Ravenna. I, 40.

Agucchi (und Domenichino), Traktat (s. XVII.). IX, 4, 16.

Akademiereden, Römische (s. XVIII.). VIII, 101.

Albericus, De deorum imaginibus. I, 24; IV, 75.

Alberti L. B., X Libri de architectura. Florenz 1485 u. ö. II, 27 f.; VI, 135.

— De pictura l. III. Basel 1540 u. ö. II, 30 f., 65 f.; IV, 76; IX, 112.

— De statua. II, 32.

— Weitere Schriften zur Kunst. Gesamtausgaben, Übersetzungen. II, 33 f.

— Selbstbiographie. II, 18 f.; IV, 76.

Alberti Leandro, Descrittione di tutta Italia. Bologna 1550. III, 67.

Alberti Romano, Origine e Progresso dell'Academia del disegno . . . in Roma. Rom 1599. VI, 54, 69.

— Trattato della nobilità della Pittura. Rom 1565. VI, 55, 69.

Albertini Francesco, Memoriale di molte statue e picture di Florentia. Florenz 1510. III, 56 f., 66; VII, 78.

— Opusculum de mirabilibus novae et veteris Urbis Romae. Rom 1510 u. ö. III, 66.
— Septem mirabilia orbis et urbis Romae et Florentiae civitatis. Rom 1510. III, 66.
Albrizzi, Forestiere illuminato. Venedig 1740. VIII, 48.
— Memorie intorno a G. B. Piazzetta. Venedig 1760. VIII, 45.
— Antiquario istoriografo. Venedig 1806. VIII, 47.
Albuzio, Memorie . . . de' Pittori . . . Milanesi. (Ms. 1776.) VIII, 61.
Aldrovandi, Delle statue antiche. Venedig 1556. VIII, 105.
Algarotti, Saggio sopra la Pittura. Bologna 1762. IX, 63, 83.
— Saggio sopra l'academia di Francia in Roma. Livorno 1763. IX, 83.
— Saggio sopra l'architettura. Pisa 1753. IX, 63, 83.
— Opere. Livorno 1764. IX, 83.
— Lettere varie. Venedig 1792. IX, 83.
Alidosi, Istruttione delle cose notabili di Bologna. Bologna 1621. VIII, 27, 74.
Alle Glorie immortali del Sig. G. M. Mazza. Padua (1703). VIII, 73.
Allegranza, Spiegazione e riflessione s. alc. sacri monumenti antichi di Milano. Mailand 1757. VIII, 61.
Allori Aless., Ricordi. (1579 bis 1584.) VI, 38.
— Dialogo sopra l'arte del disegnare. Florenz 1590 (?). VI, 68.
Altan de Salvarolo, Del vario stato della pittura nel Friuli. Venedig 1772. VIII, 42.
Amichevoli, Architettura civile. Turin 1675. IX, 21.
Amici u. Soliani, Descrizione de' quadri del Ducale appart. di Modena. Modena 1784. VIII, 70.
Amman Jost, Kunst- und Lehrbüchlein. Frankfurt 1578. IV, 66.
Ammanati Bart., Lettera. Florenz 1582. VI, 102, 105.
— Libro d'architettura (verschollen). VI, 89, 96.
Angelo, Lof der Schilderkonst. Leyden 1642. IX, 42.
Angilbert, Denkschrift über die Abtei von St. Riquier. I, 42.
Annalen von St. Wandrille, Fleury, St.-Trond, Petershausen. I, 41.
Anonymus Bernensis. I, 27.
— des Comolli, (gefälschte) Biographie des Raffael. III, 50.
— des Tizianello. VII, 19; VIII, 45.
— der Magliabecchiana. III, 35 f.
Anonimo Morelliano, s. Michiel.
Ansaldi, Catalogo delle migliori Pitture del Valdinievole. Pescia 1784. VIII, 87.
— Descrizione delle Sculture . . . di Pescia. Pescia 1816. VIII, 87.
Antamori, Notizie istoriche della Cattedrale d'Orvieto. Rom 1781. VIII, 95.
Anthologie, Griechische. I, 13.
Antologia Romana. Rom 1774 ff. VIII, 101.

Antonio da Pisa, Glasmalertraktat. (1395.) I, 27.
Anweisung zur Mahlerkunst. Leipzig 1744. (s. Goeree.) IX, 42.
Aranagi Dion., Vita der Irene v. Spilimbergo. (Venedig 1561.) VI, 35.
Arce y Cacho, Conversaciones sobre la Escultura. Pamplona 1786. IX, 51, 73.
Archaeologia. London 1770. VII, 53.
Architektur-Traktat aus Venedig. (XVI. Jhdt.) III, 60; IV, 36.
Arco-D' C., Delle arti e degli artefici di Mantova. Mantua 1857. VIII, 60.
— Gher., Della patria primitiva dell' arti del disegno. Cremona 1785. VII, 59.
Arend, Gedechtnis der Ehren A. Dürers. Goslar 1728. VII, 44.
Aretino Pietro. VI, 57, 70, 101, 110, 127.
Argelati, Bibliotheca scriptorum Mediolanensium. Mailand 1745. VIII, 61.
Argenville-D' A. J., Abregé de la vie des plus fameux peintres. Paris 1745. VII, 49.
— A. N., Voyage pittoresque de Paris. Paris 1749.
— Vie des fameux Architectes et Sculpteurs. Paris 1787. VII, 49.
— s. a. Guérin.
Aringhi, Roma subterranea novissima. Rom 1651. VIII, 104.
Aristoteles, Kunstlehre. I, 58, 67; IX, 112.
Armenini G. B., De' veri precetti della Pittura. Ravenna 1587. VI, 45, 68, 131.
Arnaldi, Delle basiliche antiche. Vicenza 1769. VIII, 56.
Arphe Juan de, De varia commensuracion para la Esculptura y Architectura. Sevilla 1585. IX, 37, 40.
— Descripcion de . . . la custodia de plata de la S. Iglesia de Sevilla. Sevilla 1587. IX, 37, 40.
Asterios von Amasa, Ekphrasis. I, 20.
Athos, Malerbuch von. I, 15; III, 74.
Aubert, Contes moraux sur les tableaux de M. Greuze. Paris 1761. VII, 51.
Audoënus, Leben des h. Eligius. I, 46.
Auria, Il Gagino redivivo. Palermo 1698. VIII, 111.
Avelloni, Visione in morte di P. A. Novelli. Venedig 1804. VIII, 46.
Averoldo, Le scelte Pitture di Brescia 1700. VIII, 34, 56.
Ayala, Pictor christianus. Madrid 1730. IX, 13, 20.
Azevedo de, s. Jassaeus.
Azzolini, Diario di un viaggio da Madrid a Roma. (1626.) VIII, 40.

B.

Bachaumont F. de, Lettres sur les peintures etc. exposées au Salon du Louvre. London 1780. IX, 68.
— L. de, Essai sur la Peinture etc. Paris 1751. IX, 68.
Baglione, Le nove chiese di Roma. Rom 1639. VIII, 24, 102.

— Le Vite. Rom 1642. VII, 5, 19.

Baldelli, Proteo vagante ammiratore . . . di L. Pasinelli. Bologna 1691. VIII, 73.

Baldi Bernardino, Descrizione del Palazzo Ducale d'Urbino (in seinen Versi). Venedig 1590. VI, 32, 42; VIII, 98.

— Laz., Breve compendio della vita e morte di S. Lazaro. Rom 1681. VII, 59.

Baldinucci, Listra de' nomi de' pittori di mano. Florenz 1673. VII, 23.

— Notizie de' professori del disegno. Florenz 1681. VII, 14, 22.

— Cominciamento e progresso dell'arte d'intagliare in rame. Florenz 1686. VII, 15, 23.

— Vocabulario Toscano dell' arte del disegno. Florenz 1681. VII, 17; IX, 19.

— Vita del cav. Bernini. Florenz 1682. VII, 17, 25.

— Lettera al March. Capponi. Florenz 1687. IX, 8, 19.

— Lezione nell' Academia della Crusca. Florenz 1692. IX, 19.

— La Veglia. Florenz 1690. IX, 19.

— Lettera sopra i pittori del S. XVI. (Rom 1751.) IX, 19.

— Raccolta di opuscoli. Florenz 1765. IX, 8, 19.

— Lettera int. al modo di dar proporzione alle figure (ed. Poggiali). Livorno 1802. IX, 19.

Baldinucci Francesco, Biographie des Padre Pozzo. (s. XVIII.) VIII, 58.

Baldovinetti Alessio, Ricordi. II, 26.

Balestra, Selbstbiographie. (1703.) VIII, 54.

Bandinelli Baccio, Memoriale. (1552.) VI, 19, 37.

— Theoretische Schriften (verschollen). VI, 67.

— Descr. della Galeria Gaddi. Florenz o. J. (s. XVI.) VIII, 85.

Barbanti, Ristretto . . . di Spoleto. Foligno 1731. VIII, 94.

Barbaro Daniele, Vitruv-Kommentar. Venedig 1556. IV, 32.

— Pratica della Prospettiva. Venedig 1569 u. ö. VI, 82, 94.

Barca, Avvertimento circa l'Architettura civile ecc. Mailand 1620. IX, 21.

Bardi Girol., Dichiaratione di tutte le Storie . . . nelle sale dello Scrutinio e del gran Consiglio. Venedig 1587 u. ö. VI, 28, 40; VIII, 49.

Bardon, Vie de Ch. Vanloo. Paris 1765. VII, 51.

— Vie de J. B. Vanloo. Paris 1779. VII, 51.

Baretti, An Account of the Manners and Customs of Italy. London 1768. VII, 59.

Barotti, Pitture e Sculture . . . di Ferrara. Ferrara 1770. VIII, 28, 78.

Barri, Viaggio pittoresco. Venedig 1671. VIII, 14, 40.

Bartoldi, Le glorie maestose del Santuario di Loretto. Macerata 1685. VIII, 96.

Bartoli F., Le Pitture di Bergamo. Bergamo 1774. VIII, 35, 57.

— Notizie delle Pitture . . . d'Italia. Venedig 1776. VIII, 17, 40.

— Pitture . . . di Rovigo. Venedig 1793. VIII, 34, 53.

Bartolozzi, Vita di J. Vignali. Florenz 1753. VIII, 82.
— Vita di A. Franchi. Florenz 1754. VIII, 91.
Bartsch, Catalogue raisonné des Dessins du cabinet de feu le Prince de Ligne. Wien 1794.
— Le Peintre-Graveur. Wien 1803 f. VII, 46.
Baruffaldi, Vite de' Pittori e Scultori. Ferrara (1697 bis 1722). VIII, 78.
Basan, Catalogue raisonné ... du cabinet de M. Mariette. Paris 1775.
— Dictionaire des graveurs. Paris 1767. VII, 50.
Bassi Martino, Dispareri in materia d'architettura. Brescia 1572. VI, 82, 94.
Bastide de, L'Homme du monde eclairé. Amsterdam 1774. IX, 71.
Batteux, Les Beaux-Arts reduits à un même principe. Paris 1747. IX, 45, 73.
Baude Henry de, Dicts moraulx. I, 34.
Baudri de Bourgeuil, Beschreibung der Kemenate der Adele v. Blois. I, 37.
Becci, Catalogo delle Pitture ... di Pesaro. Pesaro 1783. VIII, 27, 98.
Beham Hans Sebald, Mass oder Proportion der Ros. Nürnberg 1520. IV, 66.
— Kunst und Lerbüchlein. Frankfurt 1564. IV, 66.
Belafinio, De origine et temporibus urbis Bergomi. Venedig 1532. VIII, 57.
Bellei, Sposizione delle Pitture ... di Sassuolo. Modena 1784. VIII, 71.
Bellori, Le Vite de' Pittori ecc. Rom 1672. VII, 11, 21, 60 ff.; IX, 3, 61. 87 f.
— Vita di Maratta. Rom 1732. VII, 13, 21.
— Descrizione delle Immagini dip. da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Pal. Vaticano. Rom 1695. VII, 11; VIII, 105; IX, 96 f.
— S. a. Nota delli Musei. VIII, 106.
Bellucci G. B., Nuova Inventione di fabricar fortezze. Venedig 1598. VI, 89, 97.
— Ricordi. (1535—1541.) VI, 137.
Beltrami, Il forestiere istruito. Ravenna 1791. VIII, 80.
Beltramini, Della Mestica e della Pittura. Imola 1796. IX, 86.
Benincasa, Katalog der Gal. Durazzo in Genua. Parma 1789. VIII, 67.
Bentham, History of Gothic and Saxon Architecture in England. London 1798. VII, 53.
Berettini L., Vita di Pietro da Cortona. (1679.) VIII, 92.
Bermudez, Diccionario historico de los ilustres profesores de las bellas artes en España. Madrid 1800. VII, 56.
Bernini Dom., Vita del Cav. L. Bernini. Rom 1713. VII, 18, 25.
Bernini, Lebensbeschreibung des. VII, 25.
Berry, Herzog Jean von, Inventare. I, 44.
Bertano G. B,. Gli oscuri e difficili passi dell'opera di Vitruvio. Mantua 1558. VI, 89.

Bertotti-Scamozzi, Il forestiere istruito . . . di Vicenza. Vicenza 1761. VIII, 34, 56.

Bettinelli, Delle Lettere e delle Arti Mantovane. Mantua 1774. VIII, 60.

— Lettere XX. di una dama ... sulle b. Arti. Venedig 1793. IX, 64, 85.

Betussi Gius., Ragionamenti sopra il Catajo. Padua 1573. (Ferrara 1669.) VI, 39.

— Le immagini del Tempio della Sig. Giovanna d'Aragona. Florenz 1556. VI, 39.

Bevilacqua, Vita di G. B. Cignaroli. Verona 1771. VIII, 54.

Beyer, Österreichs Merkwürdigkeiten. Wien 1779. VII, 43.

Beyschlag, Beiträge zur Kunstgeschichte der Reichsstadt Nördlingen. Nördlingen 1798. VII, 45.

s. Biagio, Fedele da, Dialoghi famigliari sopra la Pittura. Palermo 1788. VIII, 111.

Bianchi, Lettera al Co. R. Rasponi. Venedig 1768. VIII, 79.

— Ragguaglio e Rarità della Galleria di Firenze. Florenz 1779. VIII, 85.

Bianco Baccio del, Selbstbiographie. (1654.) VIII, 81.

Biancolini, Notizie storiche delle chiese di Verona. Verona 1749. VIII, 55.

Bianconi, Lettere . . . su alc. particolarità della Baviera. (1771.) VII, 45.

— Elogio storico del Cav. A. R. Mengs. Mailand 1780. IX, 78.

— Guida di Bologna. Bologna 1782. VIII, 75.

— N. Guida di Milano. Mailand 1787. VIII, 62.

— Lettere sopra il Libro del Crespi. Mailand 1802. VIII, 72.

— G. L., Vita del Piranesi. VIII, 46.

Bicknell, Painting personified. London 1790. VII, 52.

Bie de, Het gulden cabinet. Antwerpen 1661. VII, 26, 40.

Billi Antonio, Buch des. III, 33 f.

Biographien englischer Maler des XVIII. Jhds. (s. Dryden.) London 1769. IX, 33.

Biographie des Nic. Salvi. (Ms. s. XVII.) VIII, 100.

— des Solimena. (Orlandi, Abcdario. Neapel 1733.) VIII, 108.

Biondo Flavio, Roma instaurata. (Rom 1471.) III, 65.

— Michelang., Della nobilissima Pittura. Venedig 1549. IV, 22 f.

Bisagno, Trattato della Pittura. Venedig 1645. IX, 8, 18.

Blaeu, Novum Italiae Theatrum. Haag 1633. VIII, 39.

Blankenburg, Zusätze zu Sulzers Theorie. Leipzig 1792. IX, 77.

Blondel Fr., Cours d'architecture. Paris 1675. IX, 35.

— J. F., Architecture française. Paris 1752. IX, 71.

— Cours d'architecture. Paris 1771. IX, 47, 71.

Blum Hans, Quinque Columnarum exacta descriptio. Zürich 1550. (Auch deutsch) Von den fünf seulen. Zürich 1554. VI, 81, 93.

Boarini, Descrizione storica della ch. di S. Domenico. Perugia 1788. VIII, 93.
Boccacio, Amorosa Visione. I, 38.
Bocchi Franc., Eccellenza della statua di S. Giorgio di Donatello. Florenz 1584. VI, 56, 69.
— Bellezze di Fiorenza. Florenz 1581. 2. verm. A. von Cinelli. Florenz 1677. VI, 30, 41.
— Kleine Schriften. VI, 42.
Böckler, Compendium Architecturae civilis. Frankfurt 1648. IX, 81.
— Kunstbüchlein, handelt von der Radier- und Etzkunst. Nürnberg 1652. (s. Bosse.) IX, 36.
Boffrand, Livre d'architecture. Paris 1745. IX, 48, 72.
— Description . . . de la figure equestre de Luis XIV. Paris. 1743. IX, 72.
Boileau, Livre des metiers de Paris. (1271.) VII, 77.
(Bologna Giovanni), Gedichtsammlung auf den Raub der Sabinerinnen. Florenz 1583. VI, 35.
Bolognini-Amorini, Vite de' Pittori Bolognesi. Bologna 1840. VIII, 8, 72.
Bombaso Gabriele, Brief an Vasari über Prospero Clementi. (1572.) V, 70.
Bombognini, Antiquario della diocesi di Milano. Mailand 1790. VIII, 62.
Bonnani, Musaeum Kircherianum auctum. Rom 1679. VIII, 106.
Bongiovanni, Vite dei Pittori antichi Neapoletani. (Neapel 1674.) VIII, 107.
Boni, Elogio di P.Batoni. Rom 1787. VIII, 91.
Bonsi, Trionfo delle b. arti. Florenz 1767. VIII, 82.
Borboni, Delle Statue. Rom 1661. VIII, 100.
Borghini Raffaele, Il Riposo. Florenz 1584. VI, 3 f., 32, 115.
— Vincenzo. V, 7.
Borromeo Federigo, Cav., De pictura sacra. Mailand 1634. VIII, 20, 63; IX, 9, 20.
Borsetti, Supplemento al Compendio del Guarini. Ferrara 1670. VIII, 78.
Borsieri, s. Morigia.
Bos, Wegh-Wyser door Italien. Doordrecht 1661. VIII, 39.
Bosarte, Disertacion sobre los monumentos antiguos . . . en Barcelona. Madrid 1786.
— Viage artistico. Madrid 1804. VII, 56.
Boschini, Carta del navegar pitoresco. Venedig 1660. VIII, 29, 46, 47.
— Funeral fato de la pitura Venetiana etc. Venedig 1663. VIII, 69.
— Minere della Pittura. Venedig 1664. VIII, 30, 46.
— I gioielli pittoreschi . . . di Vicenza. Vicenza 1676. VIII, 34, 55.
Bosio, Roma sotteranea. Rom 1632. VIII, 104.
Bosse, Traicté de manières de graver en taille-douce. Paris 1645. IX, 36.
— Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture. Paris 1649. IX, 36.
— Le peintre converti aux . . . regles de son art. Paris 1667. IX, 36.

Bossi, Liste des principaux objets ... recueillis en Italie. Venedig 1797. VIII, 47.
— Guida di Milano. Mailand 1818. VIII, 63.
Bottani, Descr. storica delle Pitture del Pal. del Tè. Mantua 1783. VIII, 60.
Bottari, Sculture e Pitture sacre, estratte da i cimiteri di Roma. Rom 1737. VIII, 104.
— Dialoghi sopra le tre arti del disegno. Lucca 1754. IX, 62, 83.
— Raccolta di Lettere sulla pittura. Rom 1754. VII, 35, 57.
Boulenger, De Pictura, Plastica, Statuaria. Lyon 1627. IX, 33.
Bramante, Traktat (?). II, 55, 59; III, 49.
Bramantino (Suardi) Bern, Traktat über die Altertümer. — Perspektivtraktat (nur in Auszügen erhalten). II, 56.
— Libro d'antichità di Milano. (Ms. s. XVI.) VIII, 62.
Branca, Manuale d'architettura. Ascoli 1629. IX, 21.
Brandolese, Le due chiese di S. Antonio e di S. Giustina. Padua 1767. VIII, 52.
— Catalogo de' libri spettanti alle tre arti del disegno. Venedig 1773. I, 6.
— Del genio dei Lendinaresi per la pittura etc. Padua 1795. VIII, 52.
— Pitture . . . di Padova. Padua 1795. VIII, 32, 51.
Breventano, Istoria . . . di Pavia. Pavia 1570. VIII, 64.
Briseux, Traité du beau essentiel dans les arts. Paris 1752. IX, 72.
Brisighella, Le Pitture ... di Ferrara. Ferrara 1706 (?). VIII, 78.
Brocchi, Malerviten. VII, 24.
Bromley, A philosophical and critical History of the fine arts. London 1793. VIII, 52.
Browne, An brief Account of some Tracts in Hungaria etc. London 1672. VII, 54.
— Ars pictoria. London 1675. IX, 43.
Brun Le, Charles, Methode pour apprendre à dessiner les Passions. Paris 1667. IX, 28, 34.
Brunellesco Fil., Denkschrift über die Domkuppel. II, 26.
Büsching, Entwurf einer Gesch. der zeichn. schönen Künste. Hamburg 1781. VII, 42.
Bulifon, Cronicamerone. (Ms. s. XVIII.) VIII, 107.
Bullant, Régle générale d'architecture. Rouen 1674. IX, 33.
Bullart, Académie des Sciences et des Arts. Paris 1682. VII, 49.
Bumaldo (s. Montalbani).
Buonamici, Metropolitana di Ravenna. Bologna 1748. VIII, 80.
Buonfiglio e Costanzo, Messina descritta. Venedig 1606. VIII, 37, 111.
Burtius, Elogium Bononiae. Bologna 1490. VIII, 74.
— Bononia illustrata. Bologna 1494. VIII, 74.
Busenello, Lettera panegirica a D. M. Colomera. Venedig 1653. VIII, 45.
Butinone Bern. Architekturtraktat (verloren). II, 55.
Butzbach Johannes, Libellus de praeclaris picturae professoribus. (1505.) IV, 42, 46.

C.

Caccavelli Annibale, Ricordi. (1546—1567.) VI, 38.
Cadioli, Descrizione delle Pitture .... di Mantova. Mantua 1763. VIII, 35, 60.
Caglieri, Compendio delle vite de' Santi orefici. Rom 1727. VII, 59.
Calvi, Le Pitture misteriose del Pal. Moroni spiegate. Bergamo 1655. VIII, 35, 57.
— Verse e prose sopra una Serie di Pitture. Bologna 1780. VIII, 77.
— Notizia della vita e opere del ... Guercino. Bologna 1808. VIII, 77.
Cambi (und Savonanzi), Traktat. (s. XVII.) IX, 16.
Cambiagi, Descrizione del Imp. Giardino di Boboli. Florenz 1757. VIII, 85.
— L'Antiquario Fiorentino. Florenz 1765. VIII, 82.
— Il forestiere erudito ... di Pisa. Pisa 1773. VIII, 90.
— Ristretto delle memorie della città di Prato. Florenz 1774. VIII, 86.
Camillo Giulio, L'idea del Teatro. Florenz 1550. IV, 24.
Campo Ant., Cremona ... illustrata. Cremona 1585. VIII, 59.
Campo Bernardino, Parere sopra la Pittura (in Lamo's Discorso). Cremona 1584. VI, 60, 70.
Canal, Vita di Greg. Lazzarini. Venedig 1809. VIII, 46.
Cancellieri, Descrizione della Basilica Vaticana. Rom 1788. VIII, 105.
Capaccio, Il forestiere. Neapel 1634. VIII, 109.
Capodagli, Udine illustrata. Udine 1665. VIII, 43.
Capra, La nuova Architettura famigliare. Bologna 1678. IX, 21.
Carracci Agostino, Theoretische Schriften (verschollen). VI, 67.
— Funerale. Bologna 1603. VI, 35.
Carraccioli, Neapoli sacra. Neapel 1623. VIII, 109.
Carasi, Le pubbliche Pitture di Piacenza. Piacenza 1780. VIII, 69.
Carboni, s. Chizzola.
Carducho, Diálogos de la pintura. Madrid 1633. VIII, 40, 55; IX, 38, 41.
Carini, Trattato sopra la struttura de'teatri. Guastalla 1676. IX, 21.
Carlieri, Ristretto delle cose più notabili di Firenze. Florenz 1689. VIII, 32.
Carrari, Orazione ... in morte di L. Longhi. Ravenna 1681. VIII, 79.
Carriera Rosalba, Diario. (1720—1721.) VII, 19; VIII, 45.
Casa Gio. della, Traktat über die Malerei (verloren). VI, 14, 16.
Cassiani Giuliano, Sonette auf Kunstwerke. I, 35.
Castellamonte, Descr. del Palazzo detto la Veneria. Turin 1672. VIII, 65.
Castiglione, Il Cortegiano. Venedig 1527. IV, 16.
Catalogo delle Pitture ... di Fano. Fano (c. 1750). VIII, 97.

— delle Pitture . . . nella chiesa S. Pietro in Valle. Fano 1759. VIII, 97.
— de' quadri nella casa Colonna. Rom 1783. VIII, 106.
— de' quadri . . . in casa del Sig. Vianelli. Venedig 1790. VIII, 50.
Cataneo Pietro, Architettura. Venedig 1554. VI, 89.
Catherinot, Traité de la peinture. Bourges 1687. IX, 33.
— Traité de l'architecture. Bourges 1688. IX, 33.
Cavazzone Francesco, Esemplare della nobil arte del disegnare. (1592, verschollen.) VI, 67.
— Corona di grazie. (1608.) VI, 67.
Cavazzoni, Guida di Bologna. (Ms. 1603.) VIII, 74.
Caylus Comte, Nouveaux sujets de Peinture et Sculpture. Paris 1755. IX, 70.
— Künstlerbiographien. (Bouchardon, Paris 1762.) VII, 32, 51.
Cechini, Descrizione di Firenze. Florenz 1723. VIII, 82.
— Descriz. delle pitture . . . di S. Lorenzo. Florenz 1798. VIII, 84.
Celano, Notizie del bello . . . della città di Napoli. Neapel 1692. VIII, 37, 109.
Celio, Memorie de' nomi degli artefici . . . di Roma. Neapel 1638. VIII, 24, 101.
Cellini Benvenuto, Selbstbiographie. (Neapel 1728.) VI, 18, 36; VII, 79.
— Due trattati (dell' oreficeria e della scultura). Florenz 1568. VI, 44, 66; VII, 79.
— Kleine Schriften VI, 44, 66; VII, 79.
Cennini Bernardo, Ricordi. II, 26.
— Cennino, Traktat von der Malerei. I, 94 f.; III, 75.
Cesariano Cesare, Vitruv-Kommentar. Como 1521. IV, 31, 38.
Cesi Bart., Aufzeichnungen. (s. XVI.) VIII, 73.
Céspedes, Poema de la Pintura. (s. XVII.) IX, 37, 41.
— Discurso de la comparacion de la antigua y moderna pintura y escultura. (1604.) IX, 37, 41.
Cethel, De lapidibus. I, 24.
Chambers, Deseigns of Chinese Building. London 1753. IX, 74.
— A Dissertation on oriental Gardenings. London 1772. IX, 74.
— Treatise of civil architecture. London 1752. IX, 74.
Chambray De, Parallèle de l'architecture antique avec la moderne. Paris 1650. IX, 25, 32.
— Idée de la perfection de la peinture. Mans 1662. IX, 25, 32.
Chambre De La, Préface p. s. à l'histoire . . . du cav. Bernin. Paris 1686. VII, 25.
Chantelou, Journal de voyage du Chev. Bernin en France. VII, 19, 25; IX, 89 f. (Eine deutsche Bearbeitung [von A. Rose] ist jüngst [München 1919] bei Bruckmann erschienen.)
Chattard, Nuova descrizione del Vaticano. Rom 1762. VIII, 105.

Chaucer, House of Fame. I, 38.
Chevalier, Catalogue de... la chambre de la ville d'Utrecht. Utrecht 1707. VII, 41.
Chi-Chiama (Martinelli), Quattro discorsi. Venedig 1783. VIII, 44; IX, 64, 85.
(Chigi), Descrizione delle cose più notabili di Siena. (Ms. 1625.) VIII, 88.
Chiusole, Dell'Arte Pittorica. Venedig 1768. IX, 83.
— Precetti della Pittura. Vicenza 1781. IX, 83.
— Itinerario d'Italia. Vicenza 1782. VIII, 17, 40.
— Le Pitture ... di Roma. Vicenza 1782. VIII, 102.
Chizzola (Carboni), Le Pitture Sculture di Brescia. Brescia 1760. VIII, 56.
Christ J. F., Abhandlungen. Leipzig 1776. (Leben Cranachs.) VII, 45; IX, 55.
Christodoros, Beschr. der Statuen im Gymnas. des Zeuxippos. I, 19.
Christophoros v. Mytilene, Kunstepigramme. I, 19.
Ciampi, Notizie inedite della sagrestia Pistojese. Florenz 1810. VIII, 90.
Ciampini, Vetera monumenta. Rom 1690. VIII, 104.
Cianfogni, Memorie istoriche della Basilica di S. Lorenzo. Florenz 1804. VIII, 84.
Ciceri, Selva di notizie ... della cattedrale di Como. Como 1811. VIII, 58.
Cicognara, Le belle arti. Ferrara 1790. IX, 85.
— Storia della Scultura Italiana. Venedig 1813. VII, 38, 60.
— Catalogo ragionato dei libri d'arte. Pisa 1827. I, 7.
Cignaroli, Selbstbiographie. (1765.) VIII, 54.
Cigoli G. B., Vita del Cigoli. (1628.) VIII, 81.
— Perspektivlehre. (Ms. s. XVII.) IX, 21.
Cima, Le tre faccie di Treviso. (Ms.) VIII, 53.
Cinelli, Le Bellezze di Firenze. (s. Bocchi.) Florenz 1677. VI, 30; VIII, 82.
— L'anonimo d'Utopia. (Ms. s. XVII.) VII, 23.
— (s. Bocchi).
Cinelli, Le Bellezze di Loreto. (Ms. 1763.) VIII, 96.
Ciocchi, La Pittura in Parnaso. Florenz 1725. IX, 62, 82.
Cittadella Ces., Catalogo storico de' Pittori e Scultori Ferraresi. Ferrara 1782. VIII, 78.
Cochin, Voyage d'Italie. Paris 1758. VIII, 19, 41.
— Memoires inédites. VII, 51.
Cochin Ch. N., Recueil de quelques pièces conc. les arts. Paris 1757. IX, 68.
— Misotechnites aux Enfers. Paris 1758. IX, 69.
Coddè, Memorie biografiche dei Pittori ... Mantovani. Mantua 1837. VIII, 60.
Colaccio, De fine oratoris. (Brief an die Brüder Canozzi.) Venedig 1486. VIII, 52.
Colombina, Discorso. Padua 1623. (s. a. Esegrenio.) IX, 22.
Colonna Francesco, Hypnerotomachia Poliphili. Venedig 1499 u. ö. II, 42; VI, 135.
Colucci, Antichità Picene. Fermo 1786. VIII, 95.

Comanini Greg., Il Figino. Mantua 1591. VI, 64, 71.
Commentarius de laudibus Papiae. (1320.) VIII, 64.
Comolli, Bibliografia storica-artistica. Rom 1788 ff. I, 6; IX, 82.
— (s. a. Anonymus).
Compendio istorico . . . del Carmine. Florenz 1782. VIII, 84.
Conca, Descrizione odeporica della Spagna. Parma 1793. VII, 56.
Condivi Ascanio, Vita di Michelangelo. Rom 1553. IV, 12; VI, 13, 34.
Connoisseur, The English. London 1766. VII, 54.
Contarino, L'antichità di Roma. Venedig 1575. VIII, 103.
Conti, L'Asio Serafico. Foligno 1663. VIII, 93.
Corazzi, Oratio habita in funere equ. Cav. Cignani. Bologna 1720. VIII, 74.
Cordemoy de, Nouveau traité de toute l'architecture. Paris 1706. IX, 49, 65, 71.
Corner Alvise, Trattato dell' architettura. IV, 33, 38.
Coronelli, Guida de' forestieri sacro-profana. Venedig 1699. VIII, 48.
Coronelli, Ravenna ricercata. (s. XVIII.) VIII, 80.
Corradi-Bianchi, Guida del forestiere nella bas. di S. Antonio. Venedig 1768. VIII, 52.
Corsi, La filosofia del Concetto in opere d'arte etc. Florenz 1751. IX, 82.
— Dettaglio delle chiese di Cremona. Cremona 1819. VIII, 59.
Cortinovis, Lettera sopra varie sculture antiche del Friuli. Venedig 1800. VIII, 42.
Cortona Pietro da (s. Ottonelli).
Cose più notabili di Padova. Padua 1791. VIII, 51.
Cossu, Della città di Sassari. Cagliari 1783. VIII, 112.
Costa, Lettere varie . . . su G. Cagnacci. Rimini 1752. VIII, 74.
— Il tempio di S. Francesco di Rimini. Lucca 1765. VIII, 80.
— Notizie de' Pittori Riminesi. (Rimini 1762.) VIII, 80.
Cotta, Museo Novarese. Mailand 1701. VIII, 66.
Cousin Jean, Livre de perspective. Paris 1560. VI, 95.
Cowdry, Description of the Pictures . . . at the Earls of Pembrokes House. Sarum 1706. VII, 54.
Coypel Ch., Discours. Paris 1721. IX, 69.
Cozzando, Ristretto dell' Istoria Bresciana. Brescia 1694. VIII, 65.
Craveri, Guida . . . di Torino. Turin 1735. VIII, 65.
Crespi, Vite de' Pittori Bolognesi. Rom 1769. VIII, 8, 72.
— Vita di S. Giannotti. Bologna 1770. VII, 91.
— La Certosa di Bologna descritta. Bologna 1772. VIII, 76.
— Descrizione delle Pitture . . . di Pescia. Bologna 1772. VIII, 87.
— Discorso sopra Innoc. da Imola e Bart. da Bagnacavallo. Bologna 1774. VIII, 72.

Crico, Lettere sulle b. arti Trevigiane. Treviso 1833. VIII, 52.
— Indicazione delle Architetture . . . di Treviso. Treviso 1829. VIII, 53.
Crispolti, Perugia Augusta descritta. Perugia 1648. VIII, 93.
Cristiani, Della media armonica proporzionale. Brescia 1767. IX, 83.
— Dell' utilità e della dilettazione de' modelli. Brescia 1765. IX, 83.
Croce Della, Descrizione del nobile Palazzo . . . di Tusculano. Bologna 1582. VIII, 77.
Cumberland, Anecdotes of eminent Painters in Spain. London 1782. VII, 56.

D.

Daillé, De imaginibus. Leyden 1642. IX, 20.
Dall'Olio, Pregi del R. Palazzo di Modena. Modena 1811. VIII, 70.
Daniele, I regali sepolcri del Duomo di Palermo. Neapel 1784. VIII, 112.
(Daniele, Scultore), Ravenna liberata da' Romani. Venedig (1767). VIII, 79.
Dante, Kunstlehre. I, 82 f.
Danti Vicenzo, Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni. Florenz 1567. VI, 49, 68, 119.
— Selbstbiographie (verschollen). VI, 38.
— Ignazio, La Prospettiva di Euclide. Florenz 1573. VI, 82, 94.
— Leben des Vignola (vor Vignolas Due regole della prospettiva pratica). Rom 1583. VI, 22, 39.
Dauw, Wohlunterrichteter . . . Mahler. Kopenhagen 1721. IX, 79.
David Lod., Dichiarazione della pittura della cappella del Coll. Clementino. Rom 1695. VIII, 100.
— Il disinganno . . . del disegno (um 1700). VII, 15, 25.
Daviler, Cours d'architecture. Paris 1691. IX, 35.
De Arte Illuminandi. I, 27.
Decker, Fürstlicher Baumeister. Augsburg 1711. IX, 57, 81.
(— und Heckenauer), Das königliche Schloß in Berlin etc. Berlin 1703. IX, 81.
Dekorationswesen, Schriften über. VI, 35.
Delfico (s. Bettinelli).
Della Pittura della Libreria di S. Michele in Bosco. Bologna 1681. VIII, 76.
De l'Orme Philibert, Architecture. Paris 1568. VI, 80.
Descamps, Vie des peintres flamands. Paris 1753. VII, 27, 40.
Description des principaux ouvrages de peinture et sculpture . . . d'Anvers. Antwerpen 1763. VII, 41.
— des beautés de Gênes. Genua 1788. VIII, 67.
Descrizione della R. Galleria di Firenze. Florenz 1794. VIII, 85.

— di tutte le pietre . . . in S. Lorenzo. Florenz 1761. VIII, 84.
— del Tempio del Carmine. Florenz 1782. VIII, 84.
— delle celebri Pitture a fresco . . . . nella Gall. Riccardi. Florenz 1784. VIII, 86.
— di Milano. Mailand 1760. VIII, 62.
— storica del Monastero di Montecassino. Neapel 1751. VIII, 110.
— per Alfabeto di 100 quadri . . . . nella Gall. Farnese di Parma. (Parma 1725.) VIII, 69.
— della ch. di S. Francesco di Perugia. Perugia 1787. VIII, 93.
— della ch. di S. Sebastiano di Perugia. Perugia 1787. VIII, 93.
— dela città di Pisa. Pisa 1792. VIII, 90.
— della Galleria Sampieri. Bologna 1785. VIII, 77.
— de' Cartoni di C. Cignani e S. Ricci. Venedig 1749. VIII, 45, 50.
Deseine, Description de la ville de Rome. Lyon 1690. VIII, 103.
Dichiarazione delle Pitture della Sala de' Sigg. Barberini. Rom 1640. VIII, 100.
Dichter, Ital., der Renaissance über Künstler. III, 50.
Diderot, Le Salon. (Paris 1798.) IX, 45, 68.
— Essai sur la Peinture. Paris 1796. IX, 45, 68.
Dieterlin Wendel., Architectura. Nürnberg 1593. VI, 81, 93.
Dimostrazione storica... di Padova. Padua 1767. VIII, 51.
Doissin, Sculptura. Paris 1753. IX, 69.
Dolce Lodovico, Dialogo della Pittura. Venedig 1557.
— Dialogo . . . dei colori. Venedig 1565. VI, 57, 69.
Dolci M. A., Distinto ragguaglio delle pitture . . . in Urbino. (Ms. 1775.) VIII, 98.
Dominici De, Vite dei Pittori . . . Napoletani. Neapel 1742. VII, 11, 107.
— Vita di Luca Giordano. Neapel 1720. VII, 21; VIII, 108.
Donatus, Roma vetus ac recens. Rom 1630. VIII, 103.
(Dondi), Due lettere sopra la fabrica della Cattedrale di Padova. Padua 1794. VIII, 52.
Doni Anton. Franc., Disegno. Venedig 1549. IV, 24, 29.
— Le Pitture. Padua 1564 u. a. Schriften. IV, 29.
— Firenze illustrata (geplant). III, 66; IV, 27.
Doppelmayr, Historische Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern. Nürnberg 1730. VII, 43.
Dorfmeister I. G., Selbstbiographie. VII, 46.
Dort, Van der, A Catalogue of King Charles capital Collection. London 1757. VII, 54.
Doxaras, Malerbuch. (1726.) I, 16.
Dubois de St. Gélais, Description des Tableaux du Palais-Royal. Paris 1727. VII, 50.
Dubos, Réflexions critiques. Paris 1719. IX, 45, 73.

Ducerceaux Jacques Androuet, Livre d'Architecture. Paris 1559. VI, 80.

— Leçons de perspective. Paris 1576. VI, 81, 95.

Düsseldorf, Beschreibung der Kunstkammer (van Gool). VII, 47.

Dufresnoy, De arte graphica. Paris 1667. IX, 26, 33, 94 f.

Dupuy du Grez, Traité sur la peinture. Toulouse 1699. VII, 50; IX, 33.

Dürer Albrecht, Theoretische Schriften (Speis der Malerknaben). IV, 48 ff., 63 f.

— Underweysung der Messung. Nürnberg 1515. IV, 63; VI, 136.

— Etliche Underricht von Befestigung. Nurnb. 1515.

— Vier Bücher von menschlicher Proportion. Nürnberg 1528. IV, 63 f.

— Tagebuch der niederländ. Reise. (1520.) III, 46, 51; VI, 136.

Dürer revived. London (1660). IX, 43.

Duris von Samos. I, 10.

Dryden, Paragone (vor seiner Übersetzung des Dufresnoy). London 1695. IX, 33.

E.

Ekkehard IV., Tituli für Mainz. I, 31.

Elogium auf C. Moli (Glorie degli Incogniti. Venedig 1647). VIII, 73.

Elpios Rhomäos, Prosopographia. III, 74.

Elsum, The Art of Painting after the Italian Manner. London 1704. IX, 75.

Encyclopédie methodique. Beaux-Arts. Paris 1788. IX, 73.

Equicola Mario, Discorso della pittura. Mailand 1541. IV, 16.

Erasmus v. Rotterdam, De recte latini graecique sermonis pronuntiatione. Basel (1528). (Über Dürer.) III, 46, 72.

Ermoldus Nigellus, Beschr. der Ingelheimer Pfalz. I, 36.

Ertinger F. F., Reisebeschreibung. VII, 55.

Eschinardi, Descrizione di Roma. Rom 1650. VIII, 103.

Esegrenio (d. i. G. Colombina), Li primi elementi della simetria. Padua. (s. XVII.) IX, 22.

Esequie di M. A. Buonarroti. Florenz 1564. VI, 34.

Essay, An, on Landscapes Painting. London 1783. IX, 75.

Estève, Dialogues sur les arts. Amsterdam 1756. IX, 70.

Eugenikos Manuel, Beschr. eines Teppichs. I, 21.

Evelyn, Sculptura. London 1662.

— Epigrams on ancient and modern paintings. London 1700. VII, 33, 51.

F.

Fabri, Ravenna dominante. Ravenna 1715. VIII, 80.
Facius Barth., De viris illustribus. II, 13 f.
Fairfax, A Catalogue of the curious Collection Buckingham. London 1758. VII, 54.
Falco de, Descrittione dei luoghi antichi di Napoli. Neapel 1535. VIII, 109.
Falconet, Réflexions sur la Sculpture. Amsterdam 1761. IX, 46, 69.
— Traduction des . . . livres de Pline l'ancien. Haag 1775. IX, 69.
— Œuvres. Lausanne 1781. IX, 69.
Faluschi, Breve Relazione delle cose notabili di Siena. Siena 1784. VIII, 26, 89.
Fanti, Descrizione completa della . . . Galleria Liechtenstein. Wien 1767. VII, 48.
Fantini, Trattato della vita di Raff. Motta. Reggio 1616. VIII, 70.
Fantuzzi, Notizie degli scrittori Bolognesi. Bologna 1781. VIII, 71.
— Monumenti Ravennati. Venedig 1804. VIII, 19.
Farfa, Bauordnung von. I, 42.
Farinati Paolo, Ricordi. (1603.) VI, 38.
Federici, Memorie Trevigiane delle opere del disegno. Venedig 1803. VIII, 52.
— Memorie Trevigiane sulla tipografia del S. XV. Venedig 1805.
Félibien des Avaux André, Entretiens sur les . . . plus excelléns Peintres. Paris 1666. VII, 32, 49.
— Conférences de l'Academie Royale. Paris 1669. IX, 34, 95 f., 102.
— Des Principes de l'architecture etc. Paris 1676. IX, 27, 34.
— L'origine de la peinture. Paris 1660. IX, 34.
— Memories p. s. à l'histoire des maisons royales. Paris 1681. VII, 32.
— Œuvres. Trévoux 1725. IX, 34.
— J. F., Recucil historique des plus célèbres architectes. Paris 1687. VII, 49.
Felini, Trattato nuovo delle cose meravigliose della città di Roma. Rom 1610. VIII, 103.
Fénelon, Deux Dialogues sur la peinture. Amsterdam 1731. VII, 51; IX, 68.
Fernow, Carstens' Leben und Werke. Leipzig 1806. VII, 47.
Ferrari, Notizie de' marmi di Padova (um 1734). VIII, 51.
Ferretti, Diporti notturni. Ancona 1519. VIII, 96.
Fichard Joh., Iter Italicum. (1536.) III, 67.
Filarete (Averlino) Ant., Traktat von der Baukunst. II, 36 f., 71 f.; VI, 135.
Fineschi, Il forestiere istruito in S. M. Novella. Florenz 1790. VII, 84.
Fino, Historia di Cremona. Venedig 1566. VIII, 59.
Fiorillo, Geschichte der zeichn. Künste. Göttingen 1798 ff. VII, 31, 42.
Fischart Joh. († 1591), Lehrgedicht: Die Kunst. VI, 65, 72.

Fischer von Erlach, Entwurff einer historischen Architektur. Wien 1721. VII, 31, 43.

Follini u. Rastrelli, Firenze antica e moderna illustr. Florenz 1789. VIII, 83.

Fontane de la, Académie de la Peinture. Paris 1679. IX, 36.

Fontana Carlo, Il Tempio Vaticano. Rom 1694. VIII, 105.

— Templum Vaticanum. Rom 1675. VIII, 105.

— Dom., Della trasportazione dell' Obelisco Vaticano ecc. Rom 1590. VIII, 90.

Fontanesi, Discorso academico sopra Prospero Spani. (1787.) VIII, 70.

Foppa Vincenzo, Traktat von der Malerei (verschollen). II, 54.

Forster, Ansichten vom Niederrhein. Berlin 1791. IX, 56, 79.

Foscarini, Della Letteratura Veneziana. Padua 1752. VIII, 50.

Fossati, Il Tempio de' Malatesta. Foligno 1794. VIII, 80.

Francavilla P., Il microcosmo. (Ms. s. XVII.) IX, 8, 18.

Francesca Piero della, De Prospectiva pingendi. II, 50 f.; VI, 135; IX, 112.

— Verlorener Traktat von den regelmäßigen Körpern. II, 50.

Franchi, Teorica della Pittura. Lucca 1739. IX, 18.

Franzini, Roma antica e moderna. Rom 1643. VIII, 103.

Frézier, La théorie et la pratique de la coupe des pierres etc. Straßburg 1767. IX, 72.

Frick, Templum parochiale Ulmensium. Ulm (1720). VII, 45.

(Frisi), Saggio sopra l'architettura gotica. Livorno 1766. VII, 37, 58; IX, 55, 58.

Frizzi, Guida del forestiere. Ferrara 1787. VIII, 28, 78.

— Memorie per la città di Ferrara. Ferrara 1791. VIII, 78.

(Frugoni), Istituzioni della R. Academia . . . in Parma. Parma 1760. VIII, 68.

Füessli J. C., Gesch. und Abb. der besten Maler in der Schweitz. Zürich 1755. VII, 46.

— Leben der ber. Maler G. Ph. Rugendas und J. Kupetzki. Zürich 1795. VII, 45.

— J. R., Allgem. Künstlerlexikon. Zürich 1763. VII, 42.

— Annalen der bild. Künste für die österr. Staaten. Wien 1801. VII, 46.

Fuidoro (s. Onofrio).

Fumagalli e Torre, Delle antichità Longobarde-Milanesi. Mailand 1792. VIII, 61.

Furttenbach, Itinerarium Italiae. Ulm 1627. VIII, 40; IX, 57, 81.

— Architectura universalis. Ulm 1635. IX, 81.

— Architectura recreationis. Augsburg 1640. IX, 81.

— Architectura privata. Augsburg 1641. IX, 81.

G.

Gaillard de Lonjumeau, Michelle, Inventar des Schlosses Bury. (1532.) III, 64.
Galante, Breve Descrizione di Napoli. Neapel 1792. VIII, 110.
Galassi, Descriz. delle Pitture di S. Pietro. Perugia 1774. VIII, 93.
Galeriekataloge, ältere. VII, 48.
Gallaccini († 1641), Trattato sopra gli errori degli architetti. Venedig 1767. IX, 15, 21. s. a. Visentini.
Gallarati, Istruzione int. alle opere de' Pittori . . . di Milano. Mailand 1777. VIII, 61, 62.
— Delle cagioni per le quali nel nostro secolo pochi riescono eccellenti disegnatori. Mailand 1780. IX, 83.
Galli-Bibiena Ferd., L'architettura civile. Parma 1711. IX, 61, 82.
— Direzioni ai giovani Studenti del disegno. Bologna 1731. IX, 61, 82.
Gallicciolì, Descr. della fontana magg. . . . di Trento. Trient 1769. VIII, 58.
Gamba, De' Bassanesi illustri. Bassano 1807.
— Catalogo degli artisti Bassanesi viventi. Bassano 1807. VIII, 55.
Gamba-Ghiselli, Lettera sopra . . . la Rotonda (di Ravenna). Rom 1765. VIII, 79.
— (s. a. Daniele).
Garlandia Joh. de, Dictionarius. I, 28.
Garofani, Parma città d'oro. Parma 1722. VIII, 68.
(Gasperi), Quadri e Gallerie accommodati. (Venedig 1779.) VIII, 50.
Gauricus Pomponius, De sculptura. Florenz 1504. IV, 3 ff.
Gedichte auf G. Reni. VIII, 73.
Geest de, Kabinet der Statuen. Amsterdam 1702. VIII, 40, 103.
Gelli G. B., Kurze Viten florentin. Künstler. III, 38 f.
— Vorlesung über Sonette Petrarcas. III, 48.
Gennari, Div. Composizioni in lode della Didone . . . di G. F. Barbieri Centese. Bologna 1632. VIII, 77.
Gervasius, Bericht über den Dom von Canterbury. I, 42.
Gessner, Brief über die Landschaftsmahlerey. Zürich 1787. IX, 59, 79.
— Schriften. Zürich 1762. IX, 79.
Ghiberti Lorenzo, I commentarii. II, 3 f.; VI, 135.
— Traktat von der Baukunst. II, 6.
— Ausgabenbuch. II, 9.
Ghirlandajo Domenico, Ricordi. II, 27; III, 38.
Giachi, Saggio . . . di Viterbo. Siena 1768. VIII, 92.
Giannone, Neapolitanische Malerviten. (s. XVIII.) VIII, 108.
Gigli, La Pittura trionfante. Venedig 1615. IX, 18.
— Diario Sanese. Lucca 1723. VIII, 88.
Gilio G. A., Due dialoghi . . . degli errori de' Pittori. Camerino 1564. VI, 98, 105.

Gilpin, An Essay upon Prints etc. London 1768. IX, 15.
— Three Essays. London 1792. IX, 75.
(Giordano Luca), Inventar der Galerie Colonna. (Ms. 1688.) VIII, 106.
Giorgi Fra Francesco, Gutachten über S. Francesco della Vigna. (1533.) IV, 36, 39.
Giornale delle b. arti. Rom 1785 ff. VIII, 101.
S. Giovanni Gio. da († 1636), Malersatiren. IX, 5, 16.
Giovio G. B., Discorso sopra la Pittura. London 1776. IX, 83.
— Gli uomini della Comasca diocesi . . . illustri. Modena 1784. VIII, 57.
— Paolo, Elogien. III, 47 f.; IV, 76.
Giulini, Memorie della città e della campagna di Milano. Mailand 1760. VIII, 62.
Glasmalerei, Traktat über. I, 27; III, 75.
Goeree, Inleyding tot de algemeene Teykenkonst. (Amsterdam 1705, übersetzt von Zesen, Hamburg 1669.) IX, 42.
— Inleyding tot de Praktyk der algemeene Schilderkonst. Amsterdam 1704. IX, 42.
— Natuurlyk en Schilderkonstig Ontverp der Menschenkunde. (Amsterdam 1782.) IX, 42.
Goldmann, Elementorum Architecturae militaris etc. Leiden 1643. IX, 56, 80.
— Vollständige Anweisung zur Civilbaukunst (vermehrt von Sturm). Wolfenbüttel 1696. IX, 80.
Gool, Niuwe Schouburgh. Haag 1750. VII, 27, 40.
Gori, Descrizione della Capp. di S. Antonio. Florenz 1728. VIII, 84.
— Musaeum Florentinum. Florenz 1731. VIII, 85.
— Monumenta . . . baptisterii Florentini. Florenz 1756. VIII, 84.
Grapaldus M., De partibus aedium. Brescia 1501 u. ö. IV, 33, 38.
Graphia aurea Urbis Romae. I, 52.
Grasselli, Guida di Cremona. Cremona 1818. VIII, 59.
Grazioli, De praeclaris Mediolani aedificiis. Mailand 1735. VIII, 61.
Gregor v. Tours, Frankengeschichte. I, 41.
Gregori u. Patch, La Porta principale del Battistero. Florenz 1773. VIII, 84.
Gualandi, Nuova Reccolta di Lettere. Bologna 1844. VII, 57.
Guarini, Compendio historico . . . di Ferrara. Ferrara 1621. VIII, 78.
Guattani, Roma descritta. Rom 1805. VIII, 104.
— Memorie enciclopediche Romane. Rom 1806 ff. VIII, 101.
Guercino, Tagebuch. (1629 bis 1666.) VIII, 77.
Guérin et D'Argenville, Description de l'Académie Royale. VII, 50.
Guevara, Comentarios de la Pintura. (s. XVI.) IV, 72; IX, 37, 41.
Guida di Arezzo. Arezzo 1812. VIII, 87.

— sacra alle chiese di Lucca. Lucca 1753. VIII, 91.
— nuova di Milano. Mailand 1783. VIII, 62.
Guidalotti, Vita di D. M. Viani. Bologna 1716. VIII, 74.
Guillaumot, Remarques sur un livre intitulé observations sur l'architecture de M. l'abbé Laugier. Paris 1768. IX, 72.
Guilles de St. Georges, Memoires inéd. sur la vie des membres de l'Académie. VII, 51.
Gulden Andreas, Fortsetzung der Nachrichten Neudörfers. III, 46, 51.
Gyllius, De topographia Constantinopoleos. Lyon 1561. I, 18.

H.

Hackert Phil., Lettera sull' Uso della vernice nella pittura. Perugia 1788. IX, 85.
— Memorie de' Pittori Messinesi. Neapel 1792. VIII, 12, 111.
Hagedorn, Betrachtungen über die Mahlerey. Leipzig 1762. IX, 59, 77.
— Briefe über die Kunst (her. von Torkel Baden). Leipzig 1797. IX, 77.
Hainhofer, Relationen. VII, 44.
Hartmann von der Aue, Beschreibung eines Sattels. I, 38.
Heineken, Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen. Leipzig 1768. VII, 42.
Held, Ehrengedächtnis A. Dürers. Nürnberg 1797. VII, 44.
Helpidius Rusticus, Tituli. I, 32.
Heraclius, De coloribus et artibus Romanorum. I, 22; VI, 143.
Herder, Blätter für deutsche Art und Kunst. 1773. (Goethes Hymnus an Erwin.) IX, 55.
— Plastik. Riga 1778. IX, 77.
Herrera Juan de, Sumario y breve declaracion . . . del Escorial. Madrid 1589. VII, 57.
— Discurso sobre la figura cubica. (s. XVI.) IX, 37, 40.
Hesse Eob., Epicedion in funere A. Dureri. Nürnberg (1528). VII, 44.
Hildegard St., Visionen. I, 100.
Hilliard Haydock, A Tracte cont. the artes of curious Painting (Lomazzo). Oxford 1598.
— A Treatise concerning the arte of Limning. (1598.) VI, 71.
Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst. Leipzig 1775. IX, 81.
— Von der moral. Einwirkung der bild. Künste. Frankfurt 1775. IX, 81.
Hirsching, Nachrichten von sehenswürdigen Gemälden und Kupferstichsammlungen. Erlangen 1786. VII, 47.
Hösch Hans, v. Gmünd, Steinmetzenbüchlein. VI, 135.
Hogarth, The Analysis of Beauty. London 1753. IX, 52, 76.
— An Essay on Comic Painting. London 1788. IX, 76.
— Biographical Anecdotes of —. London 1781. VII, 53.

Holck, Det Kongelige Kunstkammer paa Christianborg-Slot sammt Rosenbergs Slot Inventarium. Kopenhagen (nach 1772). VII, 47.

Holl Elias, Selbstbiographie. VII, 44.

Hollanda Francisco de, Tractato de pintura antigua. (1548.) IV, 68 f., 73; VI, 136.

Holländische Ortsliteratur. VII, 41.

Hoogstraeten S. van, Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst. Middelburg 1641. IX, 39, 42.

Houbraken, Groote Schouburgh. Amsterdam 1718. VII, 26, 40.

Hrabanus Maurus. I, 32, 77.

Hüsgen, Raisonn. Verzeichnis aller Kupfer- und Eisenstiche A. Dürers. Frankfurt 1778. VII, 44.

— Nachrichten von Frankfurter Künstlern. Frankfurt 1780. VII, 45.

Hugford, Vita di A. M. Gabbiani. Florenz 1762. VIII, 82.

I.

Jamitzer Wenzel, Perspectiva. Nürnberg 1548. IV, 67.

Jassaeus (Azevedo), Venetae Urbis descriptio. Venedig 1780. VIII, 48.

Idea del perfetto pittore. Turin 1769. s. de Piles. IX, 35.

Indau Joh., Wiennerisches ... Säulenbuch. Wien 1686. VI, 82, 94.

L'Intelligenzia, Palastbeschreibung. I, 37; III, 15.

Inventare. I, 43 f.; III, 63, 69.

— der Margarete von Österreich. (Mecheln.) III, 69.

— der Herzoge von Burgund. III, 69.

Johannes Diaconus, Beschreibung der Laterankirche. I, 54.

— Pontifikalbuch von Neapel. I, 40.

— von Italien, Künstlerleben (in der Biographie des Bischofs Balderich von Lüttich). I, 47.

Jones Inigo, The most notable Antiquity of Great-Britain. (Stonehenge.) London 1655. VII, 53.

Jouillain, Réflexions sur la Peinture et la Gravure. Metz 1786. IX, 70.

Istituzioni della R. Academia di Torino. Turin 1778. VIII, 65.

Jünger, De inanibus Picturis. Leipzig 1678. IX, 13, 20.

Jürgensen, Schleswigsche Kunstbeiträge. Schleswig 1792. VII, 47.

Junius, De Pictura Veterum. Amsterdam 1637. IX, 39, 41.

Junker, Grundsätze der Mahlerei. Zürich 1775. IX, 19.

— Betrachtungen über Mahlerei etc. Basel 1778. IX, 19.

Izzo, Elementa Architecturae civilis. Wien 1784. IX, 58, 82.

K.

Kataloge französischer Sammlungen des 18. Jhdts. VII, 50.
Kedrenos. I, 18.
Kennedy, A new Description. (Pembrocke House.) London 1754. VII, 54.
Kern Ulrich, Visierbuch. Straßburg 1531. IV, 67.
Keyssler, Neueste Reise. Hannover 1740. VII, 55.
King, Munimenta antiqua. London 1782. VII, 53.
Kircher, Romani Collegii Musaeum. Amsterdam 1678. VIII, 106.
Knight Payne, The Landscape. London 1794. IX, 74.
Knorr, Allgemeine Künstler-Historie. Nürnberg 1759.
— Historische Künstler-Belustigung. Nürnberg 1735. VII, 43, 44.
Kodinos, Topographie von Konstantinopel. I, 17.
Koehler, Beiträge zur Ergänzung der teutschen Litteratur- und Kunstgeschichte. Leipzig 1794. VII, 45.
— J. D., Anweisung für Reisende. Frankfurt 1762. VII, 47.
Konstantin der Rhodier, Beschr. der Apostelkirche in Konstantinopel. I, 19.
— Manasses. III, 75.
Krafft, Resolutiones problematum spectantium ad architecturam civilem. (St. Petersburg 1750.) IX, 58, 82.
— Specimen emendationis theoriae ordinum Architectonicorum. (Petersburg 1758.) IX, 58, 82.
Krubsacius, Betrachtungen über den Geschmack der Alten in der Baukunst. (1745.) IX, 58, 82.
— Gedanken von dem Ursprung ... der Verzierungen. Leipzig 1759. IX, 58, 82.
Künstlernovellen und -anekdoten. I, 47 f.; IV, 75; VII, 77.
Künstlerbriefe des XV. Jhdts. II, 27.
Kunstbüchlein, Deutsche. IV, 60, 66.

L.

Labacco Ant., Libro appart. all' Architettura. Rom 1558 u. ö. VI, 89.
Lacher Lor., Unterweisung in der Baukunst. (1516.) I, 30.
Lafont de St. Yenne, Reflexions sur la peinture. Paris 1746. IX, 68.
— Réflexions sur quelques causes de l'Etat présent de la peinture en France. Paris 1747. IX, 68.
— Le Génie du Louvre. Paris 1756. IX, 68.
— Sentiments sur quelques ouvrages de Peinture etc. Paris 1754. IX, 68.
— Examen d'un essai sur l'architecture. Paris 1753. IX, 68.
Lafri, Memoria . . . nella quale si relevano tutti gli errori e gli stracci che fece G. Vasari nella cupola grande del Tempio dell' Umilta. (Pistoja.) (s. XVI.) VIII, 86.

Lagrime, Giustissime ... per i funerali di L. Scaramuccia. Mailand 1681. VIII, 40.
Lairesse G. de, Het Groot Schilderboek. Amsterdam 1719. IX, 39, 43.
Lamo Aless., Discorso (mit dem Leben des Bernardino Campo). Cremona 1584. VI, 22, 39.
— Pietro, Graticola di Bologna. (1560.) VI, 28, 41.
La Motte, Essay upon Poetry and Painting. London 1730. IX, 75.
Lampsonius Dom., Lamberti Lombardi vita. Brügge 1565. V, 69.
Lancilotto Francesco, Trattato di pittura. Rom 1509. IV, 8 f.
Landi, Racconto di pitture ... di Siena. (Ms. 1655.) VIII, 88.
Landini Cristoforo, Künstlercatalog von Florenz. III, 9 f.
— Pliniusübersetzung. II, 9.
Landucci Luca, Tagebuch. II, 27; III, 67; VII, 77; IX, 112.
Langley, New Principles of Gardening. London 1728. IX, 73.
— Gothic Architecture. London 1747. IX, 74.
— The Builders compleat Assistent. London 1738. IX, 74.
Lanzi, Storia pittorica dell' Italia. Bassano 1789. I, 6; VII, 38, 59, 75 f.
Lapini Agostino, Tagebuch. II, 27; III, 67.
Lasarola, Origine di tutte le strade . . . di Bologna. Bologna 1788. VIII, 75.
Lastri, L'osservatore Fiorentino. Florenz 1766. VIII, 83.
— Descrizione di S. Giovanni B. Florenz 1781. VIII, 84.
— Etruria Pittrice. Florenz 1791. VIII, 81.
Latuada, Descr. di Milano. Mailand 1737. VIII, 62.
Laugier, Essai sur l'architecture. Paris 1753. IX, 50, 71.
— Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Haag 1747. IX, 71.
— Manière de bien juger des ouvrages de peinture. Paris 1771. IX, 72.
Lauro, Breve descrizione di Orvieto. Rom 1635. VIII, 95.
Lautensack Heinrich, Gründtliche Underweisung. Frankfurt 1564. IV, 67.
Lazzari, Ascoli in prospettiva. degli artisti d'Urbino. (s. XVIII.) VIII, 98.
— Memorie di alc. celebri pittori d'Urbino. Urbino 1800. VIII, 98.
— Delle chiese di Urbino. Urbino 1801. VIII, 98.
Lazzari Ascoli in prospettiva. Ascoli 1724. VIII, 96.
Lazzarini, Diss. sopra l'arte della Pittura. Vicenza 1782. IX, 86.
— Opere e dissertazioni in materia di belle arti. Pesaro 1806. IX, 86.
— (s. Becci).
Le Bégue Jean, Traktat. I, 28.
Le Blond de Latour, Lettre . . . touchant la peinture. Bordeaux 1669. IX, 33.
Le Clerc, Traité d'architecture. Paris 1714. IX, 72.
Le Comte, Cabinet des singularités d'architecture etc. Paris 1699. VII, 49.

Legati, Poesie... fatte nella morte di M. A. Buonarroti. Florenz 1564. VI, 35.
— Museo Cospiano (Aldrovandi). Bologna 1677. VIII, 20, 76.
— Libro dei Pittori Cremonesi. (1670.) Ms. VIII, 58.
Lellis de, Parte seconda . . . a Napoli sacra. Neapel 1654. VIII, 109.
Lello, Descrizione del R. Tempio di Monreale. Palermo 1588. VIII, 112.
Lelonotti (s. Ottonelli).
Lemaire Jean, Couronna Margaritique. Lyon 1549. III, 44.
— Plainte du desire. Toul 1509. III, 44, 51.
Lemée, Traité des Statues. Paris 1688. IX, 36.
Lemierre, La Peinture. Paris 1769. IX, 69.
Lencker Hans, Perspectiva. Nürnberg 1571. IV, 67.
— Perspectiva literaria. Nürnberg 1567. IV, 67.
Leo von Ostia, Klostergeschichte von Montecassino. I, 41.
Leonardo Camillo, Speculum lapidum (Künstlerkatalog). Venedig 1502. II, 12; VII, 77.
Lépicié, Vie des premiers peintres du Roi. Paris 1752. VII, 40.
Lessing, Vom Alter der Ölmalerei. Braunschweig 1774. I, 25; VII, 43.
— Über die Glasgemälde im Kloster Hirschau. (Braunschweig 1773.) VII, 43.
— Laokoon. Berlin 1766. IX, 77.
Liber monstrorum. I, 24.
— pontificalis Romanus. I, 40.
— sacerdotum. I, 26.
Liberati, La Caprarola descritta. Ronciglione 1614. VIII, 106.
Libri Carolini. I, 43, 78.
Lichtenberg, Erklärungen der Hogarthischen Kupferstiche. Göttingen 1794. IX, 79.
Liechtenstein, Fürst K. E., (1611—1684), Werk von der Architektur. IX, 57, 82.
Lioni, Ritratti di alc. celebri Pittori del Sec. XVII. Rom 1731. VII, 22.
Liotard, Traité des Principes et des Règles de la Peinture. Genf 1781. IX, 70.
Liruti, Notizie di Gemona. Venedig 1771. VIII, 43.
Listen florentinischer Künstler des 14. u. 15. Jhdts. II, 24.
Lodi al Sig. G. Reni. Bologna 1632. VIII, 73.
Lodoli (s. Memmo).
Lombard Lambert. Brief an Vasari über Niederländische Künstler. V, 70; IX, 114.
Lomazzo Paolo, Trattato dell' arte della Pittura. Mailand 1584. VI, 61, 70.
— Idea del Tempio della Pittura. Mailand 1590. VI, 62, 71.
— Selbstbiographie (Rime di G. P. L.). Mailand 1589. VI, 21, 37.
Longhi, Compendio de' Pittori Veneziani. Venedig 1762. VIII, 9, 44.
Lotto Lor., Ausgabenbuch. III, 50.
Lucidi, Notizie della Santa Casa di Loreto. Loreto 1786. VIII, 96.

Lucca, Traktat von. I, 24; VI, 134.
Luitprand, König, Baugesetz. I, 45; IV, 75.
Lustri ... della città di Forlì. Forlì 1757. VIII, 77.
Lyser F., Architectura. Frankfurt 1672. VI, 91.

M.

Macedo, Pictura Venetae urbis. Venedig 1670. VIII, 48.
Madonna di Reggio. Modena 1666. VIII, 70.
Maffei, Verona illustrata. Verona 1731. VIII, 33, 51.
— Compendio. Verona 1795. VIII, 33, 51.
— Elogio del F. Juvara. (Verona 1738.) VIII, 65.
Maggi, Memoria sulla vita di Ag. Bertelli. Brescia 1794. VIII, 56.
Maggiori, De Firmanae urbis origine. Fermo 1789. VIII, 97.
Magnavini, Fiori d'ingegno ... in lode ... della Primavera di C. Maratti. Venedig 1685. VIII, 100.
Malaspina, Soggetti per quadri. Wien 1798. IX, 86.
— Delle Leggi del Bello. Pavia 1791. IX, 86.
— Guida di Pavia. Pavia 1819. VIII, 64.
Malvasia, Lettera ... d'una pittura di G. A. Sirani. Bologna 1652. VIII, 73.
— Felsina Pittrice. Bologna 1678. VIII, 5, 71.
— Le Pitture di Bologna. Bologna 1686. VIII, 28, 75.
— Il claustro di S. Michele in Bosco. Bologna 1694. VIII, 76.
Mancini Giulio, Considerazioni. VII, 10, 20; IX, 5, 16, 91 f.
— Viaggio per Roma (vor 1630). VIII, 24, 101.
— Girol., Istruzione stor.-artistica ... di Città di Castello. Perugia 1832. VIII, 94.
— Memorie ... di Città di Castello. Perugia 1832. VIII, 5, 94.
Mander Karel Van, Schilderboek. Alkmaar 1604. VI, 10, 33.
Manetti Giannozzo, Beschr. der Bauten Nikolaus V. in Rom. III, 66; VIII, 99.
— Tuccio, Leben des Filippo Brunelleschi. II, 19 f., 62 f.
— (?), XIV Uomini singulari in Firenze. II, 11.
Manfredi, De Maiestate Panormitana. Palermo 1630. VIII, 111.
Maniago, Storia delle b. arti friulane. Venedig 1819. VIII, 42.
— Guida di Udine. S. Vito 1839. VIII, 43.
Manni, Vita del Buffalmaceo. Carpi 1762. VIII, 82.
— Addizioni alle vite di M. Angelo Buonarroti e P. Tacca. Florenz 1774. VIII, 82.
Mantova descritta. Mantua 1729. VIII, 60.
Manuale dei pittori. Florenz 1792. VIII, 82.
Manuel II., Kaiser, Beschreibung eines flandrischen Teppichs. I, 21.
Marangoni, Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso ed ornamento delle chiese. Rom 1744. VIII, 104.

Marcheselli, Pitture delle chiese di Rimino descritte. Rimini 1754. VIII, 80.
Marchesi, Vitae ill. Forolivensium. Forlì 1726. VIII, 77.
Marchiò, Il forestiere informato . . . di Lucca. Lucca 1721. VIII, 26, 91.
Marco da Pino, Architekturtraktat (verloren). III, 36.
— Nachrichten über die Künstler von Neapel. VI, 32, 42.
Marcucci, Grandezze della città di Roma. Rom 1628. VIII, 103.
Mariette, Abcdario. (Paris 1851.) VII, 49.
— Description de traveaux . . . de la Statue équestre de Louis XV. Paris 1768. IX, 70.
Marini, Indicazione delle chiese . . . di Verona. Verona 1797. VIII, 54.
Marino, La Galleria. Venedig 1619. I, 35; VIII, 21, 41.
— Lettere. Venedig 1623. VIII, 22, 42.
— Dicerie sacre. Turin 1614. IX, 8, 19.
Mariotti, Lettere pittoriche Perugine. Perugia 1788. VIII, 5, 92.
Marliani, Topographia Urbis Romae. Rom 1544. VIII, 103.
Marolles, Livre des Peintres et graveurs. Paris 1677.
— Tableaux du Temple des Muses. Paris 1655. VII, 48.
Marperger, Historie und Leben der ber. europ. Baumeister. Hamburg 1711. VII, 42.
Marsy de, La Peinture. Paris 1740. IX, 69.
Martinelli, Ritratto di Venezia. Venedig 1648. VIII, 48.
— (s. Chi-Chiama).
Martinello, Roma ricercata nel suo sito. Rom 1644. VIII, 103.
Martinez, Discursos Practicables del nob. arte de la Pintura. (s. XVII.) IX, 38, 41.
Martini, Francesco di Giorgio, Traktat von der Baukunst. (1482.) II, 47 f.; IV, 76; VI, 135.
Masini, Guida spirituale di Bologna. Bologna 1640. VIII, 74.
— Bologna perlustrata. Bologna 1650. VIII, 28, 75.
Maso di Bartolommeo, Ricordi. II, 26.
Mason, The English Garden. London 1772. IX, 74.
Mattioli, Il magno Palazzo del Cardinale di Trento. Venedig 1559. VIII, 58.
Mayans, Arte de Pintar. (1776.) IX, 73.
Melchiorri, Vite de' Pittori Veneti. (1728.) VIII, 43.
Méhégan, Considérations sur les Révolutions des Arts. Paris 1755.
— L'Histoire considerée vis-à-vis . . . des Beaux Arts. Paris 1767. VII, 48.
Meliteniotes, Beschr. des Palastes der Vernunft. I, 21.
Memmo, Elementi d'Architettura Lodoliana. Rom 1786. IX, 63, 65, 85.
— Riflessioni sopra alc. equivoci sensi etc. . . . int. l'architettura. Padua 1788. IX, 85.
Memoria int. a. G. B. Novelli. Venedig 1799. VIII, 51.
Memorie della vita di D. Martinelli. Lucca 1772. VIII, 91.

— storiche dei più illustri uomini Pisani. Pisa 1790. VIII, 89.
Mengs, Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Mahlerey. Zürich 1762. IX, 60, 78.
— Opere (ed. d'Azara). Parma 1786. IX, 60, 78.
Méry, La Théologie des Peintres. Paris 1765. IX, 70.
Meschinello, La chiesa ducale di S. Marco. Venedig 1753. VIII, 49.
Messerschmidt F. X., Merkwürdige Lebensgeschichte des. Wien 1794. VII, 46.
Meusel, Teutsches Künstlerlexikon. Lemgo 1778.
— Miscellaneen. Erfurt 1779 ff. VII, 42.
Meyssens, Images. (Antwerpen 1661.) VII, 40.
Meytens M. v., Selbstbiographie. VII, 46.
Michelangelo, Traktat von der Anatomie (geplant). VI, 15, 66.
— Ricordi. VI, 38.
Michiel Marcanton, Notizie del disegno. III, 59 f., 68; IV, 31; VI, 26, 41, 136.
— Vite dei pitt. e scult. moderni (verloren). III, 60.
Migliore, Del, Firenze illustrata. Florenz 1684. VIII. 82.
Milizia, Vite de' più celebri Architetti. Rom 1768. VII, 58.
— Del Teatro. Venedig 1794. IX, 84.
— Dell' arte di vedere nelle b. arti. Venedig 1781. IX, 67, 84.
— Principij d'architettura civile. Finale 1781. IX, 84.
— Roma, Delle b. arti del disegno. Bassano 1787. VIII, 102; IX, 84.
— Dizionario delle b. arti del disegno. Bassano 1787. IX, 84.
— Della incisione. Bassano 1796. IX, 84.
— Notizie int. alla sua vita. Bassano 1804. IX, 84.
Mini, Discorso della nobilità di Firenze. Florenz 1593. VIII, 82.
Mirabilia Urbis Romae. I, 51 f.; III, 52 f., 64.
Miracoli della Croce. Venedig 1590 u. ö. VI, 40.
Maiolo, Quattro dialoghi del Domo di Brescia. Mailand 1617. VIII, 57.
Molanus Joh., De picturis et imag. sacris. Löwen 1570. VI, 103, 105; VII, 19.
Molini, Lacrime di Parnaso in morte di G. Albanese. Vicenza 1633. VIII, 56.
Monnier, Histoire des arts. Paris 1698. VII, 48; IX, 26.
Montaigne, Reisetagebuch. (1580.) VIII, 13, 39.
Montalbani (Bumaldo), Minervalia Bononensia. Bologna 1714. VIII, 8, 71.
— Le antichità più antiche di Bologna. Bologna 1651. VIII, 75.
Montani, Vite de' pittori Pesaresi. (Ms. s. XVII.) VIII, 97.
Montano G. B., Libro d'architettura. Rom 1608 u. ö. VI, 89.
Montelupo Raffaele da, Selbstbiographie. VI, 20, 37.
Montfaucon, Monumens de la Monarchie Française. Paris 1729. VII, 32, 48.

Monville, Maziere de, Vie de P. Mignard. Paris 1730. VII, 51; IX, 68.
Morelli G. F., Pitture e Sculture di Perugia. Perugia 1683. VIII, 26, 93.
Moreni, Notizie istoriche dei contorni di Firenze. Florenz 1791. VIII, 86.
— Descrizione della chiesa della S. S. Nunziata. Florenz 1791. VIII, 84.
— Descrizione delle cappelle Medicee. Florenz 1813. VIII, 84.
Morigia, Nobiltà di Milano descritta. Mailand 1595. (2. A. mit Supplement von Borsieri. Mailand 1619.) VI, 24, 39.
— Il Duomo di Milano descritto. Mailand 1597. VIII, 63.
— Sommario delle cose mirabili . . . di Milano. Mailand 1609. VIII, 62.
Moritz, Über die bildende Nachahmung des Schönen. Braunschweig 1788. IX, 77.
Moro, Lagrime sulla morte del . . . Saraceno. Venedig 1620. VIII, 45.
Morona da, Pisa illustrata. Pisa 1787. VIII, 5, 26, 90.
Moroni, Le Pompe della Scultura. Ferrara 1640. IX, 18.
Moscardo, Note . . . del suo Museo. Verona 1672. VIII, 55.
Moschini, Stato delle belle arti in: Letteratura Veneziana del sec. XVIII. Venedig 1806. VIII, 9, 44.
— Guida per Murano. Venedig 1807. VIII, 50.
— Vita del Guarana. (Venedig 1808.) VIII, 46.
— Guida per la città di Venezia. Venedig 1815. VIII, 31, 48.
— Guida per la città di Padova. Venedig 1817. VIII, 32, 51.
— Ragguaglio . . . di S. Maria della Salute. Venedig 1819. VIII, 49.
— Della origine . . . della pittura in Padova. Padua 1826. VIII, 51.
Mueller, De Pictura. Jena 1692. IX, 21.
Murr, Bibliothèque de peinture. Frankfurt 1770. I, 5.
— Journal zur Kunstgeschichte. Nürnberg 1775 ff. VII, 42.
— Description du Cabinet de M. de Praun. Nürnberg 1791. VII, 44.
Museo della Casa Farsetti. (Venedig s. XVIII.) VIII, 50.
Mussi, Discorso sulle arti del disegno. Pavia 1798. IX, 86.
— Poesie pittoriche. Pavia 1803. IX, 86.
Muzio, Theatrum Bergomense. Bergamo 1596. VIII, 57.
Mystiker des XV. Jhdts., Kunstnotizen. IV, 47.

N.

Nardi, Descrizione . . . del Tempio Malatestiano. Rimini 1813. VIII, 80.
(Nava), Distinto ragguaglio . . . del Duomo di Milano. Mailand 1723. VIII, 63.
Negri, Basilica Petroniana. Venedig 1680. VIII, 76.
Nelli, Discorsi di architettura. Florenz 1753. IX, 82.
Neri di Bicci, Ricordi. II, 26.

Neudörfer Joh., Nachrichten von Künstlern und Werkmeistern von Nürnberg. (1547.) III, 46, 51.
Nicoli-Cristiani, Della vita di L. Gambara. Brescia 1807. VIII, 56.
Niccolini, L'ombra del pennello di P. Bellotti. Venedig 1659. VIII, 45.
Niketas Akominatos, Klageschrift über Konstantinopel. I, 17, 19.
Nota delli Musei, Librarie, Gallerie . . . di Roma. Rom 1664. VIII, 21, 106.
— di pitture . . . di Firenze. (1600?) VIII, 82.
— dei quadri . . . esposti per la festa di S. Luca. Florenz 1729. VIII, 82.
Notizia breve, degli Arazzi posseduti dall'ecc. Casa Dolfino. Venedig 1776. VIII, 50.
Notizie . . . di Padova. (1623.) VIII, 51.
— dove si ritrovano li originali di Tiziano e P. Veronese. Venedig 1683. VIII, 45.
Nyssa Gregor v., Brief über die Märtyrerkapelle. VI, 134.

O.

Oderigo di Andrea di Credi, Ricordi. II, 26.
Österreich, Beschr. der k. Bildergalerie in Sans-Souci, Potsdam 1764. VII, 46.
Olearius, Gottorpische Kunstkammer. Schleswig 1664. VII, 47.
Oliger Jacobaeus, Musaeum Regium . . . Hafniae. Kopenhagen 1696. VII, 47.
d'Onofri, Succinte Notizie int. la facciata della cattedrale Napoletana. Neapel 1788. VIII, 110.
— Giornali. (Ms. S. XVII.) VIII, 107.
Opera nuova delle Bellezze . . . di Firenze. Florenz (um 1600). IX, 114.
Oretti, Miscellaneen. VIII, 40.
Orlandi, Abcdario pittorico. Bologna 1704. I, 5; VII, 57, 58.
— Notizie degli scrittori Bolognesi. Bologna 1714. VIII, 71.
Orsini B., Guida al forestiere . . . di Perugia. Perugia 1784. VIII, 26, 93.
— Antologia dell' arte pittorica. Augusta (= Perugia) 1784. IX ,78.
— Descrizione delle Pitture . . . d'Ascoli Piceno. Perugia 1790. VIII, 96.
— Risposta alle Lettere pittoriche del Mariotti. Perugia 1791. VIII, 92.
— Dissertazione sull' antico Tempio di S. Angelo. Perugia 1792. VIII, 93.
— Vita di P. Perugino. Perugia 1804. VIII, 93.
— Memorie de' Pittori Perugini del Sec. XVIII. Perugia 1806. VIII, 92.
Ortiz y Sanz, Viage arquitectonico-antiguario de España. Madrid 1803. VII, 56.
Osio, Architettura civile. Mailand 1641. IX, 21.
Ottonelli und Pietro da Cortona. Trattato della Pittura e Scultura. Florenz 1652. IX, 9, 20.

P.

P a c h e c o, Arte de la pintura. Sevilla 1649. VII, 55; IX, 38, 41.

P a c h y m e r e s, Beschr. des Augusteon. I, 19.

P a c i f i c o, Cronaca Veneta. Venedig 1697. VIII, 48.

P a c i o l i Luca, De Divina Proportione. Venedig 1509. II, 51 f.

— Summa Arithmeticae (mit Künstlerkatalog). Venedig 1494. II, 51.

— De V corporibus regularibus. II, 51 f.; VI, 135; IX, 112.

P a l i s s y Bernard, Récepte véritable. La Rochette 1564. VI, 18, 37; VII, 78.

— Discours admirables. Paris 1580. VI, 18, 37; VII, 78.

P a d e r Hilaire, Traicté de la proportion (Lomazzo). Toulouse 1641. VI, 71.

— La Peinture parlante. Toulouse 1657. IX, 26, 33.

— Songe énigmetique sur la peinture universelle. Toulouse 1658. IX, 33.

P a g a n i, Le Pitture e Sculture di Modena. Modena 1770. VIII, 70.

P a g a v e, Biogr. des Bramantino. Ms. VIII, 61.

P a g e, The Art of painting. London 1720. IX, 75.

P a g g i G. B., Definizione e divisione della Pittura. Genua 1607. VI, 64, 72, 107.

P a g l i a, Il giardino della Pittura. Brescia 1713. VIII, 56.

P a g l i a r i, Breve descrizione storica della città di Mantova. Venedig 1799. VIII, 60.

P a l e o t t i Gabr., Discorso int. le immagini sacre e profane. Bologna 1582. VI, 104, 105.

P a l l a d i o Andrea, Quattro libri dell' Architettura. Venedig 1570 u. ö. VI, 83, 95.

P a l l a v i c i n i, I trionfi dell' architettura . . . di Monaco. München 1677. VII, 45.

P a l o m i n o, El Museo pictorico. Madrid 1715. I, 5; VII, 34, 55; IX, 50.

— Las Ciudades, Iglesias y Conventos en España. London 1739. VII, 56.

P a n c a l d i, Il trionfo di Giobbe dip. da G. Reni. Bologna 1637. VIII, 73.

P a n c i r o l i, Tesori nascosti dell'alma città di Roma. Rom 1600. VIII, 103.

P a n d o n i Porcello de, De arte fusoria. II, 5 f.; IV, 14.

P a n e l l i, Descr. del Palazzo di Sassuolo. Ms 1722. VIII, 71.

P a n n i, Distinto rapporto delle dipinture . . . di Cremona. Cremona 1762. VIII, 35, 59.

P a n v i n i u s, De praecipuis Urbis Romae basilicis. Rom 1570. VIII, 105.

P a r a d i s i, Sopra lo stato presente delle Scienze e delle arti in Italia. Venedig 1767. VII, 59.

P a r r i n o, Napoli città nobilissima. Neapel 1700. VIII, 37, 109.

P a r t e n o p e o, Descrizione del Friuli. Udine 1604. VIII, 42.

P a s c h e t t i, Le Bellezze di Genova. Genua 1583. VIII, 67.

P a s c o l i (Vite de' più celebri pittori viventi.) VII, 20.

— Lettere di un Academico Fiorentino. VII, 20.

— (Vite de' scrittori delle Vite de' pittori.) VII, 20.
— Vite de' Pittori Perugini. Rom 1732. VIII, 5, 92.
— Vite de' Pittori ecc. ... moderni. Rom 1730. VII, 9, 20; IX, 4, 16.
Pasquin (s. Williams).
Passeri G. B., Vite de' Pittori ecc. (Rom 1772.) VII, 8, 20.
— Istoria delle pitture in majolica fatte in Pesaro. (Venedig 1758.) IV, 38; VIII, 98. (Hier ist die erste Veröffentlichung in den Opuscoli del Calogerà, Nuova Raccolta etc. IV, Venedig 1758, nachzutragen.)
— Opuscolo sull'architettura (s. XVIII.) (Deutsch Nürnberg 1783.) IX, 86.
Passeri Nicc., Esame ragionato s. la nobiltà della pittura e scultura. Neapel 1783. IX, 86.
— Del metodo di studiare la Pittura. Neapel 1795. IX, 86.
Pasta, Le Pitture notabili di Bergamo. Bergamo 1775. VIII, 35, 37.
Patin, Relations. Lyón 1676. VII, 29, 50.
— Carla Caterine, Pitture scelte e dichiarate. Colonia 1691. VII, 50.
Patrizi, Discorsi. Venedig 1545. IV, 16.
Patte, Discours sur l'Architecture. Paris 1754. IX, 72.
— Mémoires sur ... l'architecture. Paris 1769. IX, 72.
— Essai sur l'architecture théatrale. Paris 1782. IX, 72.
— Monumens érigés en France à Louis XV. Paris 1765. VII, 48.
Paulinus v. Nola, Tituli. I, 31.
Paulos Silentiarios, Beschreibung der Sophienkirche. I, 18; III, 75.
Pausanias. I, 71.
Pecchi Fil., Selbstbiographie. (s. XVI.) VIII, 73.
Pecci, Ristretto delle cose più notabili di Siena. Siena 1759. VIII, 26, 89.
Pélerin Jean, De artificiali Prospectiva. Toul 1505. III, 45; IV, 41 f., 47.
Pelletier, Remarques sur les erreurs des peintres. Trévoux 1704. IX, 21.
Pelli, Saggio storico della Galleria di Firenze. Florenz 1779. VIII, 85.
Perrault Charles, Parallèles des Anciens et des Modernes. Amsterdam 1693. IX, 30, 35.
— Le Cabinet des beaux arts. Paris 1690. IX, 35.
— Hommes illustres. Paris 1696. VII, 49.
— Claude, Ordonnances des cinq espèces de colonnes. Paris 1676. IX, 35.
Perspektivbücher, Deutsche. IV, 66.
Perspektivlehre. II, 72; IV, 46; VI, 135.
Peruzzi Baldassarre, Architekturtraktat (verloren). IV, 36; vgl. V, 77.
Pessani, Dei Palazzi Reali ... di Pavia. Pavia 1771. VIII, 64.
Petrus Malleus, Beschreibung der alten Peterskirche in Rom. I, 54.
Philes Manuel, Epigramme. I, 20.
Philostrat. I, 12.

Pianigiani, Il Duomo di Siena descritto. Siena 1760. VIII, 89.

Piccolomini, Siena illustrata. (Ms. s. XVII.) VIII, 88.

Piccolpasso Cipriano, I tre libri dell' arte del vasajo. (1548.) IV, 37, 39.

Picenardi, Nuova Guida di Cremona. Cremona 1762. VIII, 59.

Picinardi, Il pennello lagrimato . . . in morte di E. Sirani. Bologna 1665. VIII, 73.

Pietri de', Historia Napoletana. Neapel 1634. VIII, 107.

Piles De, Cours de peinture par principes. Paris 1708. IX, 31, 35, 103 f.

— Elemens de la Peinture pratique. Paris 1784. IX, 35.

— L'idée du Peintre parfait. Paris 1699. IX, 35.

— Dialogue sur le Coloris. Paris 1699. IX, 36.

— Dissertations sur les ouvrages de plus fameux peintres. Paris 1681. VII, 32, 48.

— Abrégé de la Vie des Peintres. Paris 1715. VII, 32, 48.

— Recueil de divers ouvrages sur la peinture. Paris 1755. IX, 36.

Pilgerfahrten ins h. Land. I, 51; III, 75.

Pilkington, The Gentlemans and Connoisseurs Dictionary of Paintres. London 1767. VII, 52.

Pinarolo, Trattato delle cose più memorabili di Roma. Rom 1721. VIII, 104.

Pini Erm., Dell'Architettura. Mailand 1770. IX, 83.

Pino Paolo, Dialogo di Pittura. Venedig 1548. IV, 17 f.; VII, 78.

— Storia genuina del Cenacolo insigne dip. da Leonardo da Vinci. Mailand 1796. VIII, 64.

Pio, Vite de' Pittori. (1714.) VII, 9, 21.

Piranesi, Della magnificenza et architettura dei Romani. Rom 1761. VII, 37, 58.

(Pisarri), Dialoghi tra Clari e Sarpiri. Bologna 1778. IX, 83.

Pitture, Sculture et Architetture . . . di Verona. Verona 1801. VIII, 54.

Platon, Kunstlehre. I, 65.

Plinius d. Ä., I, 10 f.

Poesia muta, La. (Lodi al pennello d'Elisabetta Sirani.) Bologna 1666. VIII, 73.

Poesie dedicate a. G. B. Tiepolo. Mailand (1740). VIII, 45.

Polidoro, Religiose memorie . . . della chiesa del glorioso S. Antonio. Venedig 1590. VIII, 52.

Polyklets Kanon. I, 63 f.

Pompei, Orazione in morte di G. B. Cignaroli. Verona 1771. VIII, 54.

Pontanus Iovianus, De magnificentia. (Basel 1538.) IV, 39.

Pontormo Jac., Ricordi. (1554.) VI, 37.

Ponz, Viaje en España. Madrid 1772. VII, 56.

Porcacchi, La nobiltà della città di Como. Venedig 1568. VIII, 58.

Porta, Alessandria descritta. Mailand 1670. VIII, 66.

Portinari, Della felicità di Padova. Padua 1623. VIII, 51.
Possevinus Ant., Tractatio de Poesi et Pictura ethnica etc. Rom 1593. I, 5; VI, 71.
— De architectura. Venedig 1603. VI, 97.
Poussin Nic. († 1665), Traktat über die Malerei. IX, 25, 32.
Pozzo, De perspectiva Pictorum et Architectorum. Rom 1693. IX, 15, 22.
— Copia d'una lettera dir. al Principe A. F. di Liechtenstein. Rom 1694. IX, 22.
Pozzo Dal, Le Vite de' Pittori . . . Veronesi. Verona 1718. VIII, 10, 33, 53.
Pranger, Entwurf einer Akademie der bild. Künste. Halle 1778. IX, 80.
— Über den Geschmack. Halle o. J. IX, 80.
— Ob das Reisen eine notwendige Eigenschaft eines großen Künstlers sei. Halle 1783. IX, 80.
— Über den Flor der Künste etc. Halle 1785. IX, 80.
Preciado, Arcadia pictorica. Madrid 1789. IX, 51, 73.
Pregiudizio, Il, smascherato da un pittore colla descr. delle migliori pitture . . . . di Torino. Venedig 1770. VIII, 65.
Price, Uvedale, Essays on the Picturesque. London 1794. IX, 50, 74.
— A Letter to H. Repton Esqu. etc. London 1795. IX, 74.
— A Dialogue on the distinct characters of the Picturesque and the Beautiful. Hereford 1801. IX, 74.
Primisser, Kurtze Nachricht von . . . Ambras. Innsbruck 1777. VII, 46.
Priorato, Vita del Cav. Liberi. (1664.) VIII, 51.
Procés-verbaux de l'Academie Royale de Peinture. (s. XVII.—XVIII.) IX, 34.
Prokopios, Über die Bauten Justinians. I, 16; III, 75.
Prospettivo, Milanese depictore Antiquario, Prospettiche Romane. (Rom, um 1500.) II, 56; III, 54.
Prudentius, Dittochaeon. I, 31.
— Peristephanon. I, 36.
Prunetti, Saggio pittorico. Rom 1786. VIII, 102; IX, 85.
— L'osservatore delle b. arti in Roma. Rom 1808. VIII, 102.
Pucci, Bildergedichte. I, 35.
Puricelli, Ambrosianae Mediolani basilicae . . . monumenta. Mailand 1645. VIII, 63.

Q.

Quadreria Medicea. Florenz 1733. VIII, 85.
„Quelle K." III, 37.
Querfurt, Handbuch für die Mahler. Prag 1776. IX, 43.

R.

Raccolta poetica per la statua di Venere . . . del Sig. G. M. Mazza. Venedig 1707. VIII, 73.

Racknitz, Briefe über die Kunst. Dresden 1792. IX, 77.
— Darstellung und Geschichte des Geschmackes. Leipzig 1796. IX, 78.
Raffaels (?) Gutachten über die Baukunst. III, 43, 49; V, 77.
Ragioni, Gran Maestro de' forestieri. Venedig 1711. VIII, 48.
Raguenet, Les monumens de Rome. Paris 1702. VIII, 103.
Ralph, A critical Review of the public Buildings etc. . . . in London. London 1734. VII, 54.
Rambach, Einige Gedanken über den Wert der Altertumskunde f. d. bildenden Künstler. Berlin 1774. IX, 79.
Ramdohr, Über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom. Leipzig 1787. VIII, 102.
— Charis. Leipzig 1793. IX, 77.
— Studien zur Kenntnis der schönen Natur etc. Hannover 1792. IX, 77.
— Die Bildergalerie des Freiherrn von Brabeck. Hannover 1792. IX, 77.
Ranghiasci, Elenco dei professori Eugubini. (s. XVIII.) VIII, 94.
Ranieri, Historia di Pisa sino all'a. 1422. VIII, 89.
Raspe, A critical Essay on Oil Painting. London 1781. VII, 53, 54.
Rasponi, Ravenna liberata dai Goti. Ravenna 1766. VIII, 79.
Rastrelli, Illustrazione istorica del Pal. della Signoria. Florenz 1792. VIII, 85.
Ratti, Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova. Genua 1766. VIII, 67.
— Descr. delle Pitture . . . dello Stato Ligure. Genua 1780. VIII, 66.
— Notizie . . . int. la vita ed opere di Correggio. Finale 1781. VIII, 68.
Reden, Akademische, des 18. Jhdts. (Italien.) IX, 86.
Relazione della Statua equestre di Carlo Magno (Cornacchi). Siena 1735. VIII, 100.
Renaldis, De, Della pittura Friulana. Udine 1796. VIII, 42.
Requeno y Vives, Saggi sul ristabilimento dell'antica Arte de' Greci e de' Romani Pittori. Venedig 1784. IX, 85.
Resta, Parnasso de' Pittori. Perugia 1707. VII, 15, 24.
Reynolds, Discourses. London 1771. IX, 53, 76.
— Literary Works. London 1794. IX, 76.
— Anmerkungen zu Dufresnoy. York 1783. IX, 33.
Rezzonico della Torre, Discorsi academici. Parma 1772. VIII, 68; IX, 86.
— Biographie Leonardos. (1779.) IX, 114.
Richa, Notizie istoriche delle chiese Fiorentine. Florenz 1754. VIII, 83.
Richardson, An Account of the Statues . . . in Italy. London 1722. VIII, 18, 41.
— An Essay on the Theory of Painting. London 1715. IX, 52, 75.
— The Connoisseur. London 1719. IX, 52, 75.
— Works. London 1772. IX, 75.

Ricci, Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona. Macerata 1834. VIII, 5, 95.
— Storia dell'architettura in Italia. Modena 1857. VII, 38, 60.
Ridolfi, Maraviglie dell'arte. Venedig 1648. VIII, 9, 43.
Ricordanze della vita ... di C. Ulivelli. Florenz 1772. VIII, 82.
Ricreazione pittorica ... di Verona. Verona 1720. VIII, 33, 54.
Rigamonti, Descrizione delle più celebri pitture di Trevigi. Treviso 1767. VIII, 53.
— Giornale per l'a. 1741. Treviso 1741. VIII, 53.
Rigaud H., Livre de comptes. VII, 51.
Righetti, Le Pitture di Cento. Ferrara 1768. VIII, 77.
Rinaldi, Al Sig. Gius. Ghezzi ecc. Rom (1699). VIII, 100.
Ristoro d'Arezzo. I, 36.
Ristretto di notizie ... di S. M. del Carmine. Florenz 1782. VIII, 84.
Rivius Walter, Unterrichtung zu rechtem Verstand der lehr Vitruvii. Nürnberg 1547. IV, 60, 67.
Roberti, Lettera ... sopra Giac. da Ponte. Lugano 1777. VIII, 55.
Rocca, Naturae et artis certamen in exornanda D. Georgii majoris insula. Venedig 1679. VIII, 49.
— Descr. delle Pitture e Sculture ... di Reggio (Ms. 1782.) VIII, 70.
— Descrizione di Massa. (s. XVIII.) VIII, 91.
Rodler Hieron., Kunst des Messens. Siemeren 1531. IV, 66.
Röriczer Matthes, Von der Fialen Gerechtigkeit. Regensburg 1486. I, 29; IV, 31; VI, 134.
Rohr, Pictor errans. Leipzig 1679. IX, 13, 20.
Roma sacra antica e moderna. Rom 1700. VIII, 103.
Romagnoli, Biografie degli artisti Senesi. (Ms. um 1830.) VIII, 88 (vgl. 89).
Romanelli, Napoli antica e moderna. Neapel 1815. VIII, 110.
Rondinelli, Relazione sopra lo stato ... d'Arezzo (1583). Arezzo 1755. VIII, 87.
Rosa Salvatore, Le Satire. (Amsterdam) c. 1664. IX, 12, 20.
Roschmann, Tyrolis pictoria. VII, 46.
Rosignoli, La Pittura in giudicio. Mailand 1697. IX, 20.
Rosini, Lettere pittoriche sul Campo Santo. Pisa 1810. VIII, 90.
— Descrizione delle Pitture del Campo Santo. Pisa 1816. VIII, 90.
Rosselli, Sepoltuario Fiorentino. Florenz 1657. VIII, 83.
Rossetti, Descrizione delle Pitture ... di Padova. Padua 1765. VIII, 32, 51.
— T., Breve Descrittione delle cose più notabili di Gaëta. Neapel 1673. VIII, 110.
Rossi, Elogi istorici dei Bresciani illustri. Brescia 1600. VIII, 56.
— Le Memorie Bresciane. Brescia 1616. VIII, 56.

— Agost., Descrizione delle Pitture e Sculture di Montalboddo. (s. XVIII.) VIII, 97.
— de, Fil., Ritratto di Roma moderna. Rom 1645. VIII, 103.
— de', Vita di G. Pikler. Rom 1792. VIII, 100.
— Vita di A. Cavallucci. Venedig 1766. VIII, 100.
— N. Guida per la città di Torino. Turin 1781. VIII, 65.
Rossini, Il Mercurio errante . . . di Roma. Rom 1732. VIII, 104.
Rosso Fiorentino, Anatomielehre (verloren). IV, 28, 30.
Roth, Leben A. Dürers. Leipzig 1791. VII, 44.
Rubens, De imitatione antiquarum statuarum. IX, 39, 41.
— Théorie de la figure humaine. (Paris 1773.) IX, 42.
— Leçons de R. Boussard, Brüssel 1838.) IX, 42.
Ruffo, Saggio sull'abbellimento . . . di Napoli. Neapel 1789. VIII, 108.
Runge Ph. O., Nachgelassene Schriften. IX, 110.
Rusconi G. A., Dell'architettura. Venedig 1590. VI, 89.
Ruta, Guida . . . di Parma. Parma 1739. VIII, 68.

S.

Sabba di Castiglione. Ricordi. Venedig 1554. III, 62.
Sabellicus M. A., De situ urbis. (Venetiae) l. III. (1502). VI, 40.
Sacchetti F., Bildergedichte. I, 35.
— Capitolo s. il tabernacolo d'Orsanmichele. (s. XIV.) VIII, 85.
Sacchi Andrea, Lehrbrief. (1610.) IX, 4, 16.
— Cronologia ossia Genova . . . ricercata. Genua 1692. VIII, 67.
Sagredo Diego del, Medidas del Romano. Toledo 1526. IV, 69, 72.
Salmon, Polygraphice. London 1672. IX, 43.
— Palladio Londinensis. (London s. XVII.) IX, 44.
Salviati J., Regola di far . . . la voluta del capitello Jonico. Venedig 1552. VI, 137.
— Lion., Leichenrede auf Michelangelo. Florenz 1564. VI, 35.
Samperi, Messina illustrata. Messina 1742. VIII, 111.
Sandrart, Teutsche Academie. Nürnberg 1675. VII, 27, 41; IX, 40, 43.
Sangallo Antonio da, d. J., Autobiograph. Notizen. III, 50.
Sanseverini, Il Parmigiano istruito. Parma 1739. VIII, 68.
Sansovino Francesco, L'edificio del Corpo humano. Venedig 1550. IV, 36.
— Delle cose notabili in Venetia. Venedig 1556. VI, 27, 41.
— Ritratto delle città d'Italia. Venedig 1576. VI, 26.
— Venetia descritta. Venedig 1581. N. verm. A. von Stringa, Ven. 1604, und Martinioni, Ven. 1663. VI, 25, 40.

— Jacopo, Architekturtraktat. (?) VI, 96.
Santagostini, L'immortalità e gloria del pennello ovv. Descr. delle Pitture di Milano. Mailand 1671. VIII, 62.
— Catalogo delle pitture insigni . . . di Milano. Mailand (s. XVII). VIII, 62.
Santi Giovanni, Reimchronik. II, 16 f.
Santos, Descripcion del Escorial. Madrid 1657. VII, 57.
Saraina, De origine et amplitudine civ. Veronae. Verona 1540. VIII, 54.
Sarnelli, Guida de' Forestieri curiosi. Neapel 1688. VII, 37, 109.
— Catalogo di tutti gli edifizi sacri di Napoli. (Ms.s.XVII.) VIII, 109.
— Posileccheata. Neapel 1684. I, 54.
Sasso, Venezia Pittrice. Venedig (1780). VIII, 44.
„Säulenbüchlein" des 17. bis 18. Jhdts. IX, 80.
Savonarola Michele, De laudibus Patavii. II, 12 f.
Scalabrini, Memorie istoriche delle chiese di Ferrara. Ferrara 1773. VIII, 28, 79.
Scaletta, Il Fonte publico di Faenza. Faenza 1719. VIII, 77.
Scamozzi, Idea dell'Architettura. Venedig 1615 u. ö. VI, 86, 95.
Scannelli, Microcosmo della Pittura. Folì 1657. VII, 10, 21; VIII, 8; IX, 7, 18.
Scaramuccia, Finezze de' pennelli Italiani. Pavia 1674. I, 5; VIII, 15, 40.
Scardeonius, De antiquitatibus Urbis Patavii. Basel 1560. VI, 23, 39.
Schadaeus, Summum Argentoratensium Templum. Straßburg 1617. VII, 30, 45.
Scharfenberg Albr. v., Beschr. des Grabtempels. I, 37.
Schedel, Hartmann. I, 33, 47.
Scheffer, Graphice. Nürnberg 1669. IX, 43.
Schellinck, Reisebeschreibung. (1661—1665.) VII, 55.
Scheurl Christ., De laudibus Germaniae. Bologna 1506. III, 45, 51, 71.
Scheyb, Köremons Natur und Kunst. Wien 1770. IX, 60, 78.
— Orestrio. Wien 1774. IX, 60, 79.
Schmuttermayer Hans, Kunstbüchlein. I, 29.
Schöber, A. Dürers Leben. Leipzig 1769. VII, 44.
Schoen Erhart, Underweysung der Proportion. Nürnberg 1534. IV, 66.
Schottius, Itinerarium Italiae. Antwerpen 1625. VIII, 13, 39.
Sebastiani, Viaggio curioso di Roma sagra e profana-gentile. Rom 1683. VIII, 103.
— Viaggio curioso de' palazzi e ville. Rom 1683. VIII, 103.
— Descrizione del Pal. di Caprarola. Rom 1741. VIII, 106.
Segreto per Colori. I, 27.
(Selva), Catalogo de' quadri . . . della Galleria Algarotti. Venedig (s. XVIII.). VIII, 50.
(Sendel), Curia Augustanae reipublicae. Augsburg 1623. VII, 44.
Serie degli Uomini più illustri nella Pittura ecc. Florenz 1709. VII, 58.

4*

Serlio Sebast., 7 Bücher der Architektur. Venedig 1537 ff. VI, 73 f., 89 f.
Sernini, Vite di uomini illustri Cortonesi. (Ms. s. XVIII.) VIII, 92.
Serragli, La casa Santa abbellita. Loreto 1637. VIII, 96.
Sgrilli, Descrizione . . . di S. Maria del Fiore. Florenz 1733. VIII, 83.
Siberus, Alchimedon. Dresden 1684. VII, 41.
Siccardus, Mitralis. I, 43.
Sigismondo, Descrizione della città di Napoli. Neapel 1788. VIII, 110.
Silos, Pinacotheca. Rom 1673. VIII, 22, 102.
Silva, Dell'arte dei giardini inglesi. Mailand 1800. IX, 86.
Sirigatti, Pratica di prospettiva. Venedig 1596. VI, 82, 94.
Soderini, Trattato d'agricoltura. IV, 38.
Soprani, Le Vite de' pittori . . . Genovesi. Genua 1674. VIII, 67.
Sormani, Passeggio ... nella città e diocesi di Milano. Mailand 1751. VIII, 62.
Sorte Cristof., Osservationi nella Pittura. Venedig 1580. VI, 59, 70.
Spécification des peintures . . . de Rubens. 1640. VII, 41.
Spelta, La Pavia trionfante. Pavia 1606. VIII, 64.
Spilimbergo Irene di, Gedichte auf ihren Tod (mit Biographie). Venedig 1561. VI, 35.
Spon, Recherches des antiquités . . . de Lyon. Lyon 1673. VII, 50.
Spreti Des., De amplitudine . . . urbis Ravennae. Venedig 1489. VIII, 80.
Spreti Cam., Compendio istorico dell'arte di comporre i musaici. Ravenna 1793. VIII, 79.
— Memorie de' Pittori . . . Ravennati. (s. XVIII.) VIII, 79.
Squadronius, Fasciculus laudum Regii Lepidi. Reggio 1620. VIII, 70.
Squarcione, Ricordi. (s. XV.) III, 50; VIII, 50.
(Stanzioni), Vite e memorie delli famosi Pittori e Scultori Napoletani. (Ms. s. XVII. de Dominici.) VIII, 108.
Statuten der Künstlerinnungen. I, 44 f.
Stefano de, Descrizione dei luoghi sacri della città di Napoli. Neapel 1560. VIII, 109.
Stetten, Kunst-Gewerbe- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg. Augsburg 1779. VII, 44.
— Nachrichten von den noch jetzt lebenden Künstlern in Augsburg. Augsburg 1768. VII, 44.
Stettler, Bericht von dem rechten Wege der Mahlerey. Bern 1619. IX, 43.
— Der curiose Mahler. Dresden 1679. IX, 43.
Strada, Descr. del Pal. del Tè d' Mantova. (s. XVI.) VIII, 60.
Straßburger Münster- und Thurmbüchlein. Straßburg 1732. VII, 30, 45.
Sturm, Prodromus Architecturae Goldmannianae. Augsburg 1714. IX, 56, 80.

— Der auserlesenste . . . Goldmann etc. Augsburg 1718. IX, 80.
— Kurtze Vorstellung der gantzen Civil-Baukunst. Augsburg 1745. IX, 80.
— Architektonische Reise-Anmerkungen. Augsburg 1719. IX, 81.
— Architekton. Gedencken von protestantischer kleiner Kirchen Figur und Einrichtungen. Hamburg 1718. IX, 56, 81.
— Vollst. Anweisung alle Arten von Kirchen wohl anzugeben. Augsburg 1746. IX, 81.
Suger, Bericht über den Bau von St. Denis. I, 42.
Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste. Biel 1777. I, 6; IX, 55, 77.
Summonte Pietro, Brief über die Kunstgeschichte Neapels. (1524.) III, 61, 69.
Superbi, Apparato degli huomini ill. della città di Ferrara. Ferrara 1620. VIII, 78.
Susini, Vite de' Pittori Messinesi. (Ms. s. XVIII.) VIII, 111.
Suspensi, La Penna interprete del Pennello. (S. Alessandro.) Mailand 1706. VIII, 64.

T.

Tadini, Le Sculture e Pitture di Ant. Canova. Venedig 1796. VIII, 46.
Tafuri, Delle Scienze e delle Arti . . . nel Regno di Napoli. Neapel 1738. VIII, 107.
Tagebücher, Florentinische. VIII, 81.
Tarcagnota, Del sito e delle lodi della città di Napoli. Neapel 1566. VIII, 109.
Tarsia G. M., Leichenrede auf Michelangelo. Florenz 1564. VI, 35.
Tartaglini, N. Descrizione . . . di Cortona. Perugia 1760. VIII, 92.
Taruffi, Breve Compendio. Bologna 1731. VIII, 75.
Tassi, Vite de' Pittori . . . Bergamaschi. Bergamo 1793. VIII, 57.
Tassoni Al., Pensieri. Modena 1612. VIII, 63; IX, 8, 18, 29.
Teatro, Gran, delle Pitture, Prospettive di Venezia. Venedig 1720. VIII, 46.
(Tebaldini), Breve descriz. . . . di Bologna. Bologna 1623. VIII, 74.
Temanza, Vite dei . . . Architetti e Scultori Veneziani. Venedig 1778. VIII, 9, 44.
— Antica Pianta di Venezia. Venedig 1781. VIII, 47.
Terribilia Fr., Gutachten über S. Petronio. (1589.) VI, 89.
Terzaghi, Museum Septalianum. Tortona 1662. VIII, 20, 40. (Barri) 64.
Tesi, Raccolta di disegni . . . agg. la Vita dell'Autore. Bologna 1787. VIII, 74.
Testelin, Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique etc. Paris 1686. IX, 34.
Thangmar, Leben des h. Bernward von Hildesheim. I, 46.

Theodoros Prodromos, Epigramme. I, 20.

Theodulf von Orléans, Beschreibungen von Kunstwerken. I, 36.

Theophilus, Presbyter. Schedula diversarum artium. I, 25; VII, 134.

Thicknesse, Life and paintings of Th. Gainsborough. London 1788. VII, 53.

Ticozzi, Storia . . . degli artisti del Dip. della Piave. Belluno 1813. VIII, 55.

Tiraboschi, Notizie de' Pittori . . . di Modena. Modena 1786. VIII, 69.

Tischbein Ant., Unterricht zur gründlichen Erlernung der Mahlerey. Hamburg 1771. Mahlerey. Hamburg 1771. IX, 80.

Titi, Studio di Pittura . . . delle chiese di Roma. Rom 1674. VIII, 24, 102.

— Ammaestramento utile e curioso di Pittura ecc. Rom 1686. VIII, 102.

— Guida . . . di Pisa. Lucca 1751. VIII, 26, 90.

Tituli. I, 30 ff.

Tizianello (s. Verdizotti).

(Todero), Galleria di pitture. Venedig 1755. VIII, 50.

Tolomei, Guida di Pistoia. Pistoia 1821. VIII, 26, 86.

— Claudio, Programm der vitrvian. Akademie. IV, 39.

Tonci, Descrizione ragionata della Gall. Doria. Rom 1794. VIII, 106.

Torre, Il Ritratto di Milano. Mailand 1674. VIII, 36, 62.

Tortebat, Abrégé d'Anatomie accomodé aux arts de Peinture et Sculpture. Paris 1667. IX, 36.

Tory Geoffroy, Champ fleury. Paris 1529. IV, 45, 48.

Toscano, L'edificatione di Mantova. Mantua 1587. VIII, 60.

Trattato della Pittura Veneziana. Venedig 1797. VIII, 47.

Treatise, A very proper. London 1573. IX, 43.

Trissino G. G., Bruchstück eines Architekturtraktats. IV, 34, 38.

Troili, Paradossi per petticare la prospettiva senza saperla. Bologna 1672. IX, 22.

Tronci, Descr. delle chiese . . . di Pisa. (Ms. s. XVII.) VIII, 89.

Tutini, De' Pittori . . . Napoletani. (Ms. s. XVII.) VIII, 107.

U.

Ubaldi Guido, Perspectivae libri VI. Pesaro 1600. VI, 83, 95; VII, 79.

Ubriachi (?) Benedetto degli, Traktat über Glasmalerei. III, 75.

Udalricus, Tituli. I, 32.

Ugurgieri, Le Pompe Sanesi. Pistoia 1649. VIII, 5, 87.

Urbani, Memorie de' risarcimenti fatti nelle stanze di Raffaelle . . . dal Cav. Maratti. (1703.) VIII, 105.

Ureña, Reflexiones sobre la arquitectura. Madrid 1785. IX, 20.

V.

Valerini, Le Bellezze di Verona. Verona 1556. VIII, 33, 54.

Valle Fil., Biographie des C. Rusconi. (1732.) VIII, 61.

— della, Lettere Sanesi. Rom 1782. VIII, 5, 88.

— Storia del Duomo di Orvieto. Rom 1791. VIII, 95.

— Delle Pitture del chiostro magg. di S. Giustina. Lettera. (s. XVIII.) VIII, 52.

Valori, Termini di mezzorilievo etc. Florenz 1604. VIII, 85.

Vanetti, Notizie int. al Pittore G. Cavalcabò. Verona 1781. VIII, 54.

Varchi Benedetto, Lezioni sopra la pittura e scultura. Florenz 1549. IV, 9; VII, 78.

— Leichenrede auf Michelangelo. Florenz 1564. IV, 15; VI, 17, 35.

— Rundfrage über den Wettstreit der Künste. IV, 10 f., 15.

Vasari Giorgio, Le vite. 1. A. Florenz 1550. 2. A. Florenz 1568. V, 3 ff.; VI, 137; VII, 78.

— Vita des Jacopo Sansovino. Florenz 1570. V, 56.

— Ragionamenti. Florenz 1588. (= Trattato della Pittura. Florenz 1619.) V, 55, 74; VI, 136; VIII, 102.

— d. J., Città ideale. (1598.) VI, 97.

Vasi, Itinerario istruttivo di Roma. Rom 1763. VIII, 25, 104.

— Itinerario istruttivo da Roma a Napoli. Rom 1819. VIII, 110.

Vedriani, Raccolta de' Pittori . . . Modanesi. Modena 1662. VIII, 69.

Vegio Maffeo, Beschr. der Peterskirche (um 1457). III, 68.

Velazquez (?), Memoria de las pinturas del Escorial. Rom 1658. VII, 57.

— Angebl. Tagebuch. VII, 55.

Venantius Fortunatus, Tituli. I, 31.

Vendramini-Mosca, Descr. delle Architetture . . . di Vicenza. Vicenza 1779. VIII, 34, 56.

Venuti, Accurata e succinta descrizione . . . di Roma. Rom 1766. VIII, 104.

Verci, Notizie int. alla vita ed alle opere di Pittori . . . di Bassano. Venedig 1775. VIII, 34, 55.

(Verdizotti), Vita del Tiziano. Venedig 1622. VIII, 45.

Verino Ugolino, Künstlerkatalog in seiner Illustratio urbis Florentiae (nach 1502). II, 12; III, 67.

(Vermagi), Antialmanacco. Brescia 1774. VIII, 59.

Vermeulen (s. Molanus).

Vernazza, Notizie patrie spett. alle arti del disegno. Turin 1792. VIII, 65.

— Elogio del Molinari. Turin 1793. VIII, 65.

Veronese Paolo, Libro. VI, 68.

Versi sciolti sopra . . . la nuova chiesa della Pietà. Venedig (1760). VIII, 49.
Viator (s. Pélérin).
Vigenère B. de, Philostratübersetzung: Les images ou tableaux de plate peinture. Paris 1579 u. ö. I, 12; IV, 75.
Vignola, Jacopo Barozzi da, Regole delle cinque ordini. Venedig (1562) u. ö. VI, 78, 91 f.
Villani Filippo, Kapitel über die Florentinischen Künstler. I, 50.
Villard de Honnecourt, Livre de portraiture. I, 29; IV, 75.
Vinci Leonardo da, Malerbuch. II, 53 f.; III, 3 ff.; IV, 76; VII, 135; IX, 112, 113.
— G. B., Elogio storico del celebre pittore A. Cavallucci. Rom 1765. VIII, 100.
Viola, Della architettura. Padua 1629. IX, 21.
Virloys Le, Dictionnaire d'architecture civile. Paris 1770. IX, 73.
Visentini, Osservazioni ... di continuazione al trattato del Gallacini. Venedig 1772. IX, 21.
Vitruvius, De architectura l. X. I, 8 ff.; IV, 30 f., 38.
— -Akademie. (1542.) Programm. IX, 34 f.
Vittoria, Osservazioni sopra il libro della Felsina Pittrice. Rom 1703. VIII, 72.
Vittorio, Funerali di C. Gennari. Bologna 1668. VIII, 73.
Vivio Jac., Discorso sopra la mirabil opera . . . di cera stuccata etc. Rom 1590. VI, 66.
Vizzani, Descrizione . . . di Bologna. Bologna 1602. VIII, 74.
Vogtherr Heinr., Kunstbüchlein. Straßburg 1537. IV, 66.
Volaterranus Raphael, Anthropologia (mit Künstlerkatalog). Rom 1506. II, 12.
Volkmann, Nachrichten von Italien. Leipzig 1770. VIII, 14, 41.
Volpato G. B., Il vagante corriere ecc. Vicenza 1685. IX, 5, 16.
— (Stecher), Modo del tener nel dipingere. (Ms. s. XVIII.) IX, 16.
Volta, Notizie de' professori Mantovani. (Mantua 1777.) VIII, 60.
Vries Vredeman de, De Architectura. Antwerpen 1565. VI, 81, 93.
— Artis perspectivae . . . formulae. Antwerpen 1568. VI, 95.

W.

Wackenroder, Ehrengedächtnis A. Dürers. Nürnberg 1797. VII, 44.
— Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Berlin 1797. IX, 79.
— und Tieck, Phantasien über Kunst. Hamburg 1799. IX, 79.
Walafrid Strabo, Gedicht über die Reiterstatue Theodorichs. I, 36.
Walpole, Anecdotes of painting in England. Strawberry 1762.
— A catalogue of Engravers in England. London 1757. VIII, 33.

— Aedes Walpolianae. London (1752). VII, 54.
Watelet, L'Art de Peindre. Paris 1760. IX, 46, 69.
— und Levesque, Dictionnaire des Arts de Peinture. Paris 1795. IX, 69.
Webb John, Vindication of Stoneheng restored. London 1665. VIII, 53.
— Dan., An Inquiry into Beauties of Painting. London 1760. IX, 53, 75.
— A Letter to H. E. Count (Algarotti). London 1771. IX, 75.
Weinkopf, Beschreibung der k. k. Akademie der bild. K. in Wien. Wien 1783. VII, 46.
Weijerman Campo, Levensbeschrijvingen. Haag 1729. VII, 27, 40.
Wille J. C., Journal. VII, 51.
Williams, Lives of Irish and English Artists. London 1794.
— An authentic History of the Professors of Painting . . . in Ireland. London 1795. VII, 52, 53.
Willis, Survey of the cathedrals. London 1727. VII, 34, 53.
Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke. Dresden 1755. IX, 16.
— Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst. Dresden 1763. IX, 76.
— Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst. Dresden 1766. IX, 76.
Wolkott, Subjects for Painters. London 1789. IX, 76.
Wormius, Danicorum Monumentorum l. VI. Kopenhagen 1643.
— Museum Wormianum. Leyden 1655. VII, 47.
Wynne-Rosemberg, Comtesse, Altichiero. Padua 1787. VIII, 32, 52.

Y.

Young, Conjectures on original Composition. London 1750. IX, 76.

Z.

Zacchi Zaccaria, Ricordi. III, 50.
Zaccolini, Perspektivlehre. IX, 22.
Zagata, Cronaca Veronese. Verona 1745. VIII, 53.
Zaist, Notizie storiche de' Pittori . . . Cremonesi. Cremona 1774. VIII, 59.
Zamboni (und Albani), Traktat. (s. XVII.) IX, 4, 16.
— Memorie int. alle pubbl. fabbriche . . . di Brescia. Brescia 1778. VIII, 57.
Zanelli, Vita del gran pittore Carlo Cignani. Bologna 1722. VIII, 74.
Zanetti A. M., Descrizione di tutte le pubbl. pitture di Venezia. Venedig 1733. VIII, 47.
— Della Pittura Veneziana. Venedig 1771. VIII, 47.

Zanetti Girol., Dell' origine di alc. arti principali appresso i Viniziani. Venedig 1758. VIII, 44.
Zani de, Nomi e cognomi di tutte le strade . . . di Bologna. Bologna 1583. VIII, 27, 74.
— Enciclopedia metodica delle b. arti. Parma 1794. VII, 58.
Zannandreis († 1835), Vite de' Pittori . . . Veronesi. VIII, 10, 53.
Zanoni, Ragguagli della nuova pittura del Sig. Gherardi. Rom 1690. VIII, 100.
Zanotti Eustachio, Trattato di Prospettiva. Bologna 1766. IX, 83.
— F. M., Delle Lodi delle b. arti. Rom 1750. IX, 86.
— G. P., Nuovo fregio . . . nella vita di L. Pasinelli. Bologna 1703. VIII, 73.
— Lettere famigliari . . . in difesa della Felsina Pittrice. Bologna 1705. VIII, 73.
— Dialogo in difesa di G. Reni. Bologna 1710. VIII, 73.
— All'egregio pittore G. G. dal Sole. Bologna 1717. VIII, 74.
— Storia dell'Academia Clementina. Bologna 1739. VIII, 8, 72.
— Avvertimenti per lo incamminamento di un giovane alla Pittura. Bologna 1756. IX, 83.
Zappi G. B., Sonette auf Kunstwerke. I, 35.
Zenale Bern., Traktat über Perspektive (verloren). II, 55.
Zesen Phil. von (s. Goeree). IX, 42.
Zorn, Historia bibliorum pictorum. Leipzig 1743. VII, 43.
Zorzi, Vita del Co. Silvestri. (Museum in Rovigo.) Padua 1720. VIII, 53.
Zuccaro Federigo, L'Idea de' scultori, pittori e architetti. Turin 1607. VI, 51, 69.
— Passaggio per l'Italia. Bologna 1608. VI, 21, 38.
Zucchini, Nuova Cronaca Veneta. Venedig 1785. VII, 31, 47.
Zuccolo, Riflessioni Pittoriche. Udine 1793 . IX, 86.

Schlußnachträge.

Die Lückenhaftigkeit und Unvollkommenheit namentlich der letzten Teile dieser Materialien, die der Verfasser lebhafter noch als jeder Leser empfindet, mag durch folgende Ergänzungen nicht behoben — davon kann keine Rede sein — aber wenigstens gemindert werden.

Zu Heft II, 3 f. Hier war der Name Rumohrs mit besonderem Nachdruck zu nennen, als des Ersten, der Ghibertis Traktat in vollem Umfange als Quelle genutzt hat, in seinen ‚Italienischen Forschungen'. Berlin 1827. Bd. I und II passim.

Zu Heft II, 12. Über den Paduaner Arzt Michele Savonarola und seine sonstigen Schriften vgl. den ausführlichen Bericht in Tiraboschis Storia della Lett. Ital. (Venez. A. 1796) VI, 413 f.

Zu Heft II, 5. (IV, 14.) Über die Schriften des Schöngeistes Porcello de' Pandoni, der Sekretär König Alfonsos von Neapel war, s. ebenda. VI, 656 f.

Zu Heft II, 47. Zum Traktat des F. di Giorgio Martini s. die Würdigung Rumohrs in seinen Ital. Forschungen II, 183.

Zu Heft III, 16. Cook, The curves of life . . . with special reference to the ms. of Leonardo da Vinci. London 1915. Vgl. die Anzeige im Burlington Magazine XXVII, 246.

Zu Heft V, 75 ist die wichtige ‚Descrizione' des Hochzeitsapparates zur Vermählung des Kronprinzen Francesco mit Giovanna d'Austria, Florenz 1566 nachzutragen; zusammen mit einer andern, im gleichen Jahr erschienenen von Dom. Mellini wiederabgedruckt in Milanesis Vasari VIII, 519 ff. Das Programm rührte von D. Vincenzo Borghini, dem Statthalter der Florentiner Akademie her; vgl. dessen eine ganze Schrift darstellende Eingabe an Großherzog Cosimo vom 5. April 1565 bei Bottari-Ticozzi, Lettere pitt. I, 125—204.

Zu Heft VI, 37. Herr Dr. F. Saxl in Hamburg macht mich freundlichst aufmerksam auf eine äußerst seltene Schrift, die den Bibliographen (auch Cicognara) unbekannt ist, und die ich selbst auch nur dem Titel nach kenne, da sie in den Wiener Bibliotheken fehlt; Dr. Saxl stellt eine Arbeit darüber in Aussicht. Das Buch rührt von einem Schüler Vasaris, Giacomo Zucchi (als Jacopo del Zucca von V. selbst erwähnt, Ed. Milanesi VII, 618; sein Leben bei Baglione, Vite I, 45.) und trägt den Titel: Discorso sopra li dei de' gentili e loro imprese. Rom 1602. Es ist dadurch merkwürdig, daß es, wie mir

Dr. Saxl mitteilt, vollständig dem Programm der eigenen noch erhaltenen Malereien des Künstlerautors im Palazzo Rucellai in Rom, (die auch Baglione erwähnt) gewidmet ist, und bildet demnach ein Gegenstück zu dem etwas späteren ähnlichen Buch eines geistlichen Malers, Calvis Pitture misteriose del Pal. Moroni spiegate (Bergamo 1655. Vgl. Mat. VIII, 35, 57).

Zu Heft VII, 37. Über Piranesis umfangreiche Magnificenza vgl. die ausführliche Würdigung bei Giesecke, G. B. Piranesi, (Meister der Graphik VI, Leipzig o. J. [1911]) S. 20 f., die mir indessen der Schrift nicht durchaus gerecht zu werden scheint. Ebenda über den Brief Mariettes (in der Gazette Litèraire de l'Europe 1765) und P. s. Antwort darauf, di ‚Osservazioni'. Ebenda auch S. 1 ff. über Gio. Lod. Bianconis Elogio des Piranesi (VIII, 46), die älteste Quelle über dessen Leben, zuerst in der Antologia Romana 1779, dann in seinen Ges. Werken. Mailand 1802 erschienen. Ebenda ferner S. 3 u. ff. Mitteilungen über eine wichtige noch ungedruckte Handschrift der Pariser Nationalbibliothek, Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi (von 1799) von J. G. Legrand, die auf Piranesis eigene Aufzeichnungen zurückzugehen scheinen. Über Bianconi, den sächsischen Hofrat und Leibarzt, der in Winkelmanns Leben und auch sonst als Kunstschriftsteller eine bedeutende Rolle spielt — eine Anzahl seiner für die kritischen Ansichten der Zeit wichtigen Briefe (darunter die über Crespis Malerviten von Bologna) steht auch im VII. Bande von Bottari-Ticozzis Lettere pittoriche — vgl. Justi, Winkelmann 2. A. I, 310 f. und D'Ancona-Bacci, Manuale della Lett. Ital. IV, 322. Es gibt eine eigene Schrift über ihn von Sassoli, Vita e opere di G. L. B. Bologna 1885. Er ist mit dem Abate Carlo Bianconi, dem Verfasser der Führer von Bologna und Mailand nicht zu verwechseln; im Register wird das nicht deutlich.

Zu Heft VII, 40. Von Descamps Voyage pittoresque gibt es weitere Ausgaben Amsterdam 1772 und Paris 1838; eine deutsche Übersetzung erschien bereits Leipzig 1771.

Zu Heft VII, 41. Eine alte Lebensbeschreibung des Rubens rührt von J. F. Michel her, Histoire de la vie de P. P. Rubens illustrée . . . . de ses tableaux Brüssel 1771.

Zu Heft VII, 45. Murr, Merkwürdigkeiten von Bamberg. Nürnberg 1799. — Wallmann, Abh. von den schätzbaren Altertümern in Quedlinburg. Quedlinb. 1776.

Zu Heft VIII, 5. Bei Morrona hätte ich Rumohrs schöne Charakteristik des Mannes anführen sollen, als des ‚redlichsten und umsichtigsten unter denen, welche ihr Leben daran gesetzt, die Kunstgeschichte einzelner italienischer Städte zu beleuchten'. (Ital. Forsch. I, 342.)

Zu Heft VIII, 19. Zu Cochins Voyage d'Italie vgl. jetzt Cust im Burlington Magazine XXIX (1916.) 3.

Zu Heft VII und IX im allgemeinen. Hier wäre die sehr stark einsetzende Briefliteratur — deren Bibliographie VII, 57 gegeben wurde — noch eingehender zu besprechen gewesen; es kommen nunmehr auch die Kunstliebhaber und Laienkritiker in immer mehr steigendem Maße zu Wort. Der Stoff ist wieder in Italien am reichsten; wie er auch hier am frühesten, schon im XV. ja XIV. Jahrhundert beginnt. (Gayes Carteggio Band I.) Ebenso ist hier zuerst literarisch gesammelt worden. Bottaris Raccolta, die 1754 zu erscheinen begann und 1822 durch Ticozzi ansehnlich vermehrt wurde, berücksichtigt übrigens auch außeritalienischen Stoff reichlich. Der höchst umfangreiche Briefwechsel Bottaris selbst mit Künstlern und Kennern seiner Zeit zieht sich durch den größten Teil der Bände hin. Unter den Kennern des 18. Jahrhunderts erscheinen mit ausgedehnten Korrespondenzen besonders der Cav. Gaburri, der Canonicus Crespi, Mariette, der P. Resta, G. P. Zannotti, Temanza, Milizia und der Graf Algarotti; unter den Künstlern des Seicento sind besonders die Bolognesen, vor allem die Caracci vertreten.

Michelangelos Briefe, deren Urschriften im Museo Buonarroti in Florenz durch seltsame Verfügungen unzugänglich sind, wurden zuerst von G. Milanesi, Florenz 1875 gesammelt herausgegeben; einen volkstümlichen Neudruck dieser Ausgabe besorgte G. Papini, Lanciano 1910. Vasaris Briefe in Milanesis Vasari-Ausgabe Bd. VIII.; deren Anführung wurde ebenso wie der Hinweis auf das ‚Vasari-Archiv' des Grafen Rasponi und des von Lorenzoni veröffentlichten Briefwechsels D. Vincenzo Borghinis leider im Register vergessen. (= Mat. V, 68 u. 69.) Cellinis Briefe jetzt in der Ausgabe von Bacci (1901. Mat. VI, 36.) Zu Aretino vgl. Mat. VI, 70. Die Briefe des Salvator Rosa (teilweise schon im I. Band Bottaris) liegen in der Gesamtausgabe seiner Schriften von Cesareo, Neapel 1892 vor.

Von den außeritalienischen Künstlern sind eigentlich nur die großen Briefsammlungen des Nic. Poussin (schon bei Bottari, dann Ges. A. von Quatremère de Quincy, Paris 1824 vgl. Mat. IX, 32) und besonders des Rubens zu nennen, der freilich und zum kleineren Teil künstlerischer Art ist. Sie sind jetzt in dem großen Urkundenwerk von Rooses und Ruelens, Codex diplomaticus Rubenianus, Antwerpen 1887 ff. in 6 Bden. gesammelt, eine Auswahl deutsch in Guhl-Rosenbergs Künstlerbriefen II, 110 ff. sowie in Rosenbergs Rubensbriefen. Leipzig 1881. Vollständig übersetzt (mit dürftigen und keineswegs einwandfreien) Anmerkungen von Zoff, Die Briefe des P. P. Rubens. Wien 1918.

Zu Heft VIII, 88. Über Romagnolis Stoffsammlungen, die Rumohr in Siena benützen konnte, vgl. Ital. Forsch. II, 183. Auch Gaye hat sie in seiner Carteggio inedito von 1839 ausgebeutet.

Zu Heft IX, 82. Hier hätte ich wenigstens mit einem Worte der ästhetisch-kritischen Tätigkeit des großen italienischen Historikers L. A. Muratori gedenken sollen, dessen Riflessioni sopra il

buon gusto nelle scienze e nell'arti zuerst (pseudonym) ‚Colonia' 1721 erschienen und dann öfter aufgelegt wurden. Deutsch Augsburg 1772. Spanisch Madrid 1782. Über ihn D'Ancona-Bacci, Manuale IV, 46 f., wo auch die Literatur angegeben ist.

Zu Heft X, 27 ist durch ein ärgerliches Versehen im Register Mancinis Ragguaglio delle Pitture in Siena (VIII, 88) ausgeblieben. Die kurze vita Grecos von Mancini ist veröffentlicht von Longhi, in L'Arte 1914. IV.

Inhaltsübersicht sämtlicher Hefte.

Seite

Heft I. **Mittelalter.**

Vorerinnerung. Über Begriff und Umfang der kunsthistorischen Quellenkunde . . . 3
Zur Bibliographie der Quellenkunde . . . 5
I. Beginn der abendländischen Kunstliteratur . . . 8
II. Die mittelalterliche Kunstliteratur (Überblick) . . . 13
1. Im griechischen Osten (mit Bibliographie) . . . 13
2. Im lateinischen Westen . . . 22
A. Technische Literatur (mit Bibliographie) . . . 22
B. Poetische Kunstliteratur (desgl.) . . . 30
C. Zur Historiographie der Kunst im Mittelalter (desgl.) 38
D. Periegetik des Mittelalters (desgl.) . . . 51
III. Zur Kunsttheorie des Mittelalters . . . 55
1. Kunsttheoretische Ergebnisse des Altertums . . . 55
2. Das Erbe des Altertums im Mittelalter . . . 72
IV. Theorie und Praxis im toskanischen Trecento . . . 82
1. Zu Dantes Kunstlehre . . . 82
2. Die Werkstatt des Trecento. Der Traktat des Cennino Cennini (mit Bibliographie) . . . 94

Heft II. **Frührenaissance.**

I. Die historische Literatur . . . 3
1. Lorenzo Ghiberti . . . 3
Bibliographie . . . 7
2. Die übrigen historischen Schriften des Quattrocento . . . 9
Literatur . . . 23
II. Die Theoretiker der Frührenaissance . . . 27
1. L. B. Alberti . . . 27
Bibliographie . . . 33
2. Die Romantiker der Frührenaissance . . . 36
Bibliographie . . . 45
3. Die strengen Theoretiker der Frührenaissance . . . 47
Bibliographie . . . 57
III. Die historischen Thesen der Frührenaissance, Gesamtansicht . 60
Postille . . . 72

Seite

Heft III. **Erste Hälfte des Cinquecento. Leonardos Vermächtnis. Historik und Periegese.**

I. Leonardos Vermächtnis 3
Bibliographie 4
II. Kunsthistoriographie in der ersten Hälfte der Cinquecento . . 33
Die Vorläufer Vasaris. Das Buch des Antonio Billi. 33
Der Anonymus der Magliabecchiana. Wirkliche und angebliche Quellen Vasaris 35
Bibliographie 47
III. Die Kunsttopographie. Beginn der Guidenliteratur 52
Literatur 64
Anhang. I. Scheurl, Libellus 71
II. Erasmus v. Rotterdam, Dialogus 72
Nachträge zu Heft I 74

Heft IV. **Die Kunsttheorie der ersten Hälfte des Cinquecento.**

I. Die Kunsttheorie Mittelitaliens vor Vasari 3
Bibliographie 14
II. Oberitalienische Theoretiker 16
Bibliographie 28
III. Fortsetzung der vitruvianischen Studien 30
Bibliographie 38
IV. Erste Fernwirkung der italienischen Theorie auf das Ausland . 39
1. Viator u. a. 39
Bibliographie 46
2. Dürer 48
Deutsche Kunstbücher 59
Literatur 63
3. Francisco de Hollanda 68
Bibliographie 72
Nachträge und Berichtigungen zu Heft I—III 75

Heft V. **Vasari.**

Einleitung 3
I. Entstehungsgeschichte der Viten. Verhältnis der ersten zur zweiten Auflage 5
II. Die Quellen Vasaris. 10
1. Eigentlich kunsthistorische Quellen 10
2. Historische Literatur 14
3. Sonstige Literatur 15
4. Mündliche Tradition. Vasaris Denkmälerkenntnis u. Autopsie 16
III. Vasaris historische Orientierung und Arbeitstechnik 18
1. Der Geschichtsbegriff der Renaissance 18
2. Vasaris historische Absichten 22
3. Vasaris Arbeitstechnik und Stilkritik im Einzelnen . . . 26
IV. Vasaris historische Gesamtansicht 34

Seite

V. Vasaris ästhetischer und kunsthistorischer Standpunkt 44
Bibliographie 56
Nachträge zu Heft III und IV 77

Heft VI. **Die Kunstliteratur des Manierismus.**

I. Historik und Periegese 3
Bibliographie 32
II. Die kunsttheoretischen Schriften des Manierismus (Überblick) . 42
1. Der Toskanisch-Römische Umkreis 44
2. Oberitalien 56
Bibliographie. 66
III. Die Lehrer der Baukunst 72
Bibliographie 89
IV. Die Moralisten 97
Bibliographie 105
V. Die Kunsttheorie des Manierismus in ihren Grundlagen 106
1. Ansichten vom Wesen der Kunst 106
2. Vorherrschen des Intellektualismus 111
3. Die Lehre von der ‚künstlerischen Idee' 116
4. Verhältnis der Kunst zur ‚Schönheit' 119
5. Grundsätze der Kunstkritik 123
6. Die Lehre von den Genres und Stilgesetzen 127
7. Der Gedanke des ‚Klassischen' 130
Nachträge und Berichtigungen zu Heft I—VI 133

Heft VII. **Die Geschichtschreibung des Barocks und des Klassizismus.**

Einleitung 3
I. Die römisch-florentinische Universalhistorie 4
Bibliographie 19
II. Die Kunsthistoriographie im übrigen Europa. — Die Geschichtschreibung des italienischen Klassizismus 26
Bibliographie 40
Niederlande 40
Deutschland 41
Lokale Kunstgeschichte 43
Nürnberg 43
Augsburg 44
Andere Städte 45
Dänemark 47
Allgemeine Literatur über die deutschen Kunstsammlungen des XVIII. Jahrhunderts 47
Frankreich 48
Künstlerleben u. a. 51
England 51
Kunst- und Künstlergeschichte 51
Schriftsteller über die Kunde englischer Vorzeit . . 53
Kunsttopographie, Sammlungen 54

Seite

Spanien 55
Topographische Literatur 56
Italien 57
III. Einige Bemerkungen zum Gesamtcharakter der Historiographie des Barocks und Klassizismus 60
Nachträge und Berichtigungen zu Heft I—VI 77

Heft VIII. **Die italienische Ortsliteratur** 3

I. Die örtliche Kunstgeschichtschreibung Italiens 3
II. Die Literatur der Ciceroni 12
III. Bibliographie der Ortsliteratur Italiens 38
Allgemeine Ortskunde und Reiseliteratur 38
Das landschaftliche und städtische Schrifttum 42
I. Oberitalien 42
1. Friaul 42
Udine, Cividale, Pordenone, Gemona 43
2. Venetien 43
Venedig 43
Künstlergeschichte 43
Einzelbiographien, Elogien u. dgl. 45
Topographie 46
Lokalliteratur über einzelne Bauten usw. 49
Venezianische Sammlungen 50
Murano 50
Padua 50
Guiden 51
Lendinara, Treviso 52
Rovigo, Verona 53
Bassano, Vicenza 55
3. Lombardei 56
Brescia 56
Bergamo, Como 57
Trient und Welschtirol 58
Cremona 58
Crema 59
Mantua 60
Mailand 61
Pavia 64
Lodi 65
4. Piemont 65
Turin 65
Vercelli, Novara, Alessandria 66
5. Ligurien 66
Genua 67
6. Emilia und Romagna 68
Parma 68
Piacenza, Modena 69

Seite
Reggio (d'Emilia) 70
Bologna 71
Cento, Faenza, Forli 77
Ferrara 78
Ravenna 79
Rimini 80
II. Mittelitalien 80
1. Toskana 80
Florenz 81
Einzelbiographien 81
Führer 82
Fiesole, Prato, Pistoja 86
Pescia, Empoli, Arezzo, Siena 87
Pisa 89
Livorno, Lucca 90
Carrara und die Lunigiana 91
Volterra, Cortona 92
2. Umbrien 92
Perugia 92
Assisi 93
Foligno, Spoleto, Gubbio, Todi, Spello, Città di Castello 94
Sansepolcro, Orvieto 95
3. Marken 95
Ancona, Loreto, Ascoli 96
Camerino, Fabriano, Fano, Fermo, Macerata, Montalboddo, Pesaro 97
Sanseverino, Sinigaglia, Urbino 98
4. Latium 99
Rom 99
Kunst- und Künstlergeschichte 99
Römische Kunstzeitschriften alter Zeit 101
Kunsthistorische Ortskunde 101
Eigentliche Guidenliteratur 102
Einzelnes und Sammlungen 105
Viterbo, Caprarola 106
III. Unteritalien 106
1. Königreich Neapel 106
Neapel 106
Künstlergeschichte 107
Guiden 109
Gaeta, Monte Cassino, Benevent 110
Abruzzen 110
Apulien und Kalabrien 110
2. Sizilien 111
Messina 111
Palermo 111

Seite
Monreale 112
3. Sardinien 112
Sassari 112
Italienische Kunst im Auslande 112

Heft IX. **Die Kunstlehre des 17. und 18. Jahrhunderts.**
I. Die Italienische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts (Übersicht). 3
Bibliographie 16
II. Die Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts in Frankreich 23
Bibliographie 32
III. Die Kunsttheorie des Barocks in den übrigen Ländern 36
Bibliographie 40
Spanien 40
Niederlande 41
Deutschland 43
England 43
IV. Die Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts außerhalb Italiens (Übersicht) 44
V. Die Italienische Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts 61
Bibliographie 68
Frankreich 68
Architekturlehre 71
Spanien 73
England 73
Deutschland 76
Architekturlehre 80
Italien 82
VI. Einige Bemerkungen zur Kunsttheorie des Barocks 86
Nachträge und Berichtigungen zu Heft I—VIII 112

Heft X. **Register (zugleich Gesamtbibliographie) und Inhaltsübersicht zu sämtlichen Heften.**
Schlußnachträge 47

Akademie der Wissenschaften in Wien
Philosophisch-historische Klasse
Sitzungsberichte, 196. Band, 5. Abhandlung.

Materialien
zur
Quellenkunde der Kunstgeschichte

X. Heft
Register (zugleich Gesamtbibliographie) und Inhaltsübersicht zu sämtlichen Heften

Von

Julius Schlosser,
wirkl. Mitgliede der Akademie der Wissenschaften in Wien

Vorgelegt in der Sitzung am 21. April 1920

Wien, 1920
In Kommission bei Alfred Hölder
Universitätsbuchhändler
Buchhändler der Akademie der Wissenschaften in Wien

A. Periodische Publikationen.

Schriften der Balkankommission. Antiquarische Abteilung:
— I. Die Lika in römischer Zeit von K. Patsch. 4°. 1901. 6 K
— II. Römische Villa bei Pola von H. Schwalb. 4°. 1902. 18 K
— III. Das Sandschak Berat in Albanien von K. Patsch. 4°. 1904. 18 K
— IV. Antike Denkmäler in Bulgarien. Bearbeitet von E. Kalinka. 4°. 1906. 24 K
— V. Zur Geschichte und Topographie von Narona von K. Patsch. 4°. 1907. 10 K
— VI. Die römische Stadt Doclea in Montenegro. Herausgegeben von P. Sticotti. 4°. 1913. 12 K
— VII. Die Feldzüge des C. Julius Cäsar Octavianus in Illyrien in den Jahren 33 und 34 v. Chr. Von G. Veith. 4°. 1914. 11 K
— VIII. Archäologische Forschungen in Albanien und Montenegro. Von C. Praschniker und A. Schober. 4°. 1919. 75 K

Der römische Limes in Österreich.

— Heft	I. 8°.	1900.	9 K	— Heft	VII. 8°.	1906.	12 K
— Heft	II. 8°.	1901.	16 K	— Heft	VIII. 8°.	1907.	14 K
— Heft	III. 8°.	1902.	10 K	— Heft	IX. 8°.	1908.	14 K
— Heft	IV. 8°.	1903.	9 K	— Heft	X. 8°.	1909.	14 K
— Heft	V. 8°.	1904.	10 K	— Heft	XI. 8°.	1911.	12 K
— Heft	VI. 8°.	1905.	12 K	— Heft	XII. 8°.	1914.	24 K

B. Sonderabdrücke.

Arnim, H. v.: Zum Kallimachos. 8°. 1910. 70 h
— Sprachliche Untersuchungen zur Chronologie der Platonischen Dialoge. 8°. 1911. 6 K

Bartsch, R.: Das eheliche Güterrecht in der Summa Raymunds von Wiener-Neustadt. 8°. 1911. 1 K 70 h

Bauer, A.: Beiträge zu Eusebios und den byzantinischen Chronographen. 8°. 1909. 1 K 40 h
— Die Herkunft der Bastarnen. 8°. 1917. 1 K 20 h

Buberl, P.: Die Miniaturhandschriften der Nationalbibliothek in Athen. 4°. 1917. 10 K

Cornu, J.: Beiträge zur lateinischen Metrik. 8°. 1908. 1 K 90 h

Feder, A. L.: Studien zu Hilarius von Poitiers. I. Die sogenannten „Fragmenta historica" und der sogenannte „Liber I ad Constantium imperatorem" etc. 8°. 1909. 4 K 90 h
— — II. Bischofsnamen und Bischofssitze bei Hilarius von Poitiers. 8°. 1910. 3 K 55 h
— — III. Überlieferungsgeschichte und Echtheitskritik des sogenannten Liber II ad Constantium etc. 8°. 1912. 3 K 75 h

Gollob, E.: Die griechischen Handschriften der öffentlichen Bibliothek in Besançon. 8°. 1908. 60 h
— Medizinische griechische Handschriften des Jesuitenkollegiums in Wien XIII (Lainz). 8°. 1908. 60 h
— Die Bibliothek des Jesuitenkollegiums in Wien XIII (Lainz) und ihre Handschriften. 8°. 1910. 80 h
— Die griechische Literatur in den Handschriften der Rossiana in Wien I. Teil. 8°. 1910. 2 K 70 h

Goldbacher, A.: Kritische Beiträge zum 41., 42. und 43. Buch des Livius. 8°. 1919. K 7

Gomperz, H.: Über die Wahrscheinlichkeit der Willensentscheidungen. Ein empirischer Beitrag zur Freiheitsfrage. 8°. 1905. 50 h

Gomperz, Th.: Beiträge zur Kritik und Erklärung griechischer Schriftsteller. IX. 8°. 1907. 80 h
— Platonische Aufsätze. III. Die Composition der „Gesetze". 8°. 1902. 80 h

Gomperz, Th.: Platonische Aufsätze. IV. 8°. 1906. 50 h
— Zur Chronologie des Stoikers Zenon. 8°. 1903. 50 h

Hatzidakis, G.: Ἄγγελος und Verwandtes. 8°. 1913. 40 h

Höfler, A.: Abhängigkeitsbeziehungen zwischen Abhängigkeitsbeziehungen. 8°. 1917. 1 K 50 h
— Naturwissenschaft und Philosophie. I. 8°. 1920. 15 K

Hofmann, K. B.: Kenntnisse der klassischen Völker von den physikalischen Eigenschaften des Wassers. I. und II. 8°. 1909. 1 K 90 h
— — III. 8°. 1910. 1 K 70 h
— — IV. 8°. 1911. 1 K 10 h

Holzinger, K. von: Die Aristophaneshandschriften der Wiener Hofbibliothek. I. 8°. 1910. 3 K 20 h
— — II. 8°. 1912. 2 K 80 h

Hopfner, Th.: Thomas Magister, Demetrios Triklinios, Manuel Moschopulos. Eine Studie über ihren Sprachgebrauch. 8°. 1919. 2 K
— Der Tierkult der alten Aegypter. 4°. 1916. 14 K

Jagić, V. von: Ein unedierter griechischer Psalmenkommentar. 4°. 1906. 5 K 70 h

Kaindl, R. F.: Beiträge zur Geschichte des deutschen Rechtes in Galizien I., II., III. 8°. 1906. 1 K 90 h
— — IV., V., VI., VII, VIII. 8°. 1907. 1 K 90 h

Karabacek, J. v.: Abendländische Künstler zu Konstantinopel im 15. und 16. Jahrhundert. I. Italienische Künstler am Hofe Muhammeds II. des Eroberers, 1451—1481. Mit 9 Tafeln und 55 Textbildern. 4°. 1918. 22 K

Kenner, F.: Die römische Niederlassung in Hallstatt. 4°. 1903. 4 K

Kreibig, J. K.: Über Wahrnehmung. 8°. 1912. 95 h
— Über die Quantität des Urteils. 8°. 1919. 3 K

Kubitschek, W.: Studien zu Münzen der römischen Republik. 8°. 1911. 2 K 20 h
— Die Kalenderbücher von Florenz und Leyden. 4°. 1916. 10 K
— Zur Geschichte von Städten des römischen Kaiserreiches. Epigraphisch-numismatische Studien. 1. Heft. 8°. 1916. 3 K 40 h
— Itinerarstudien. 4°. 1919. 20 K

Maliniak, W.: A. F. Modrevius. Ein Beitrag zur Geschichte der Staats- und Völkerrechtstheorien. 8°. 1912. 5 K 50 h

Martin, J.: Commodianea. 8°. 1917. 4 K 50 h

Meinong, A. v.: Über emotionale Präsentation. 8°. 1917. 5 K
— Zum Erweise des allgemeinen Kausalgesetzes. 8°. 1919. 6 K

Meiringer, R.: Mittelländischer Palast ,Apsidenhaus und Megaron'. 8°. 1916. 2 K 90 h

Mras, K.: Die Überlieferung Lukians. 8°. 1911. 5 K 70 h

Müller, J.: Kritische und exegetische Studien zu Tacitus. 8°. 1912. 50 h

Nagl, A.: Die Rechentafel der Alten. 8°. 1915. 3 K

Nowotny, E.: Römerspuren nördlich der Donau. 8°. 1919. 4 K

Pfaff, I.: Bernhard Walther von Walthersweil als Romanist des 16. Jahrh. 8°. 1918. 2 K 20 h

Radermacher, L.: Das Epigramm des Didius. 8°. 1912. 95 h
— Die Erzählungen der Odyssee. 8°. 1915. 1 K 60 h
— Hippolytus und Thekla. Studien zur Geschichte von Legende und Kultus. 8°. 1916. 4 K
— Beiträge zur Volkskunde auf dem Gebiete der Antike. 8°. 1919. 7 K

Rzach, A.: Analekta zur Kritik und Exegese der Sibyllinischen Orakel. 8°. 1907. 1 K 40 h

Schenkl, H: Beiträge zur Textgeschichte der Reden des Themistios. 8°. 1919. 5 K

Schlosser, J. v.: Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte. I. Mittelalter. 8°. 1915. 2 K 60 h
— — II. Frührenaissance. 8°. 1915. 1 K 90 h
— — III. Cinquecento. 8°. 1916. 2 K
— — IV. Die Kunsttheorie der ersten Hälfte des Cinquecento. 8°. 1917. 2 K
— — V. Vasari. 8°. 1918. 4 K 20 h
— — VI. Die Kunstliteratur des Manierismus. 8°. 1919. 7 K
— — VII. Die Geschichtschreibung des Barock und des Klassizismus. 8°. 1920. 9 K

Schuchardt, H.: Die iberische Deklination. 8°. 1907. 1 K 80 h

Sellin, E.: Tell Ta'annek. Bericht über eine mit Unterstützung der kais. Akademie der Wissenschaften und des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht unternommene Ausgrabung in Palästina. Nebst einem Anhange von Dr. Friedrich Hrozný: Die Keilschrifttexte von Ta'annek 4°. 1904. 13 K 80 h

Sellin, E.: Eine Nachlese auf dem Tell Ta'annek in Palästina. Nebst einem Anhange von Friedrich Hrozný: Die neuen Keilschrifttexte von Ta'annek. 4°. 1906. 5 K 60 h

Singer, H.: Neue Beiträge zu den Dekretalensammlungen vor und nach Bernhard von Pavia. 8°. 1913. 10 K 20 h
— Die Dekretalensammlung des Bernardus Compostellanus antiquus. 8°. 1914. 3 K

Steffenhagen, E.: Die Entwicklung der Landrechtsglosse des Sachsenspiegels. X. Zur Stredeler Glosse und zu den Bocksdorfschen Additionen. 8°. 1911. 1 K.

Wahrmund, L.: Die kaiserliche Exklusive im Konklave Innocenz' XIII. 8°. 1913. 1 K 70 h

Wehofer, Th. M.: Untersuchungen zum Lied des Romanos auf die Wiederkunft des Herrn. Mit zwei Anhängen: I. Der literarische Charakter des Hexaemeronhymnus Gen. 1—2, 3. II. Das D. H. Müllersche Gesetz in den Paulusbriefen. 8°. 1907. 5 K 35 h

Weinberger, W.: Beiträge zur Handschriftenkunde. I. 8°. 1908. 2 K
— — II. 8°. 1909. 3 K 50 h

Wessely, C.: Sahidisch-griechische Psalmenfragmente. 8°. 1907. 4 K 90 h

Wilhelm, A.: Attische Urkunden. I. 8°. 1911. 2 K 20 h
— — II. 8°. 1915. 1 K 50 h
— Neue Beiträge zur griechischen Inschriftenkunde. I. 8°. 1911. 1 K 90 h
— — II. 8°. 1912. 1 K 20 h
— — III. 8°. 1914. 2 K 40 h
— — IV. 8°. 1915. 2 K 40 h

Willmart, A.: La tradition des opuscules dogmatiques de Foebadius, Gregorius Illiberitanus, Faustinus. 8°. 1908. 1 K 65 h

Wlassak, M.: Anklage und Streitbefestigung im Kriminalrecht der Römer 8°. 1917. 8 K
— Zum römischen Provinzialprozeß. 8°. 1919. 4 K 60 h

Zingerle, A.: Zum 45. Buche des Livius. 8°. 1908. 35 h

Zu den beigefügten Preisen durch Alfred Hölder, Universitäts-Buchhändler, Buchhändler der Akademie der Wissenschaften in Wien (Wien, I., Rotenturmstraße 25), zu beziehen.

Druck von Adolf Holzhausen in Wien.